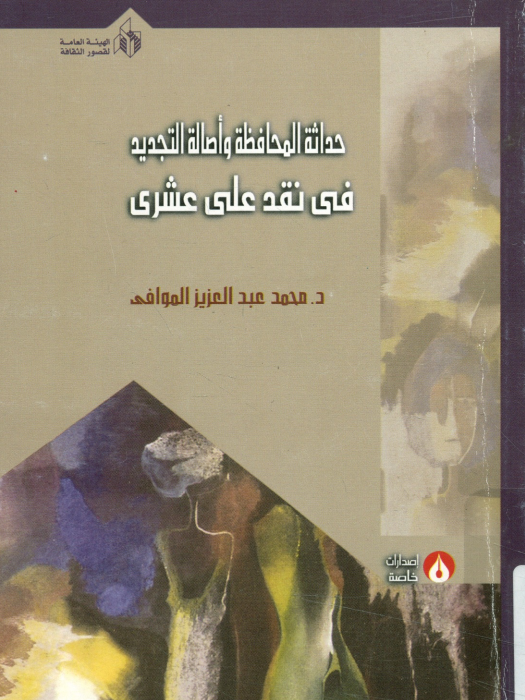
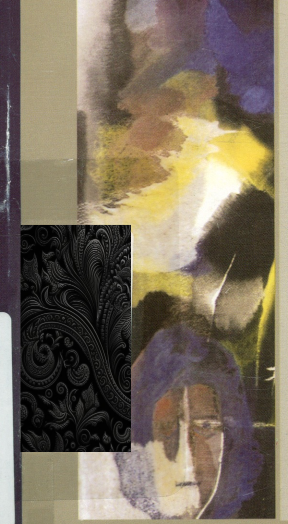
الهيئة العامة لقصور الثقافة

حداثة المحافظة وأصالة التجديد
فى نقد على عشرى

د. محمد عبد العزيز الموافى



إصدارات خاصة



هذا الكتاب يلقى الضوء على شخصية متفردة أرهص عطاؤها المبكر ببزوغ ناقد متميز يجمع بين موهبة التذوق وشاعرية الأداء، وبين نصاعة البيان ودقته. مع وضوح المنهج .

تجلى كل ذلك فى كتبه ، وفى دراسته لشاعر، أو ديوان شعر، أو قضية أدبية، أو قصيدة متفردة.. فهو يراجع مقولات النقاد فى ثقة تمتزج بالحياء والتقدير.

ومن ثم وجدنا "عشرى" ينعى أحلامه القديمة تجاه نهضة الشعر الحر؛ فى دراسته عن "قصيدة النثر" التى كادت تمثل "صيحة البجعة الأخيرة" فى الإنذار بالنهاية الكسيرة للفارس الذى آن له أن يترجل وللأحلام التى آن لها أن تتبدد .. أو تدفن!

الثمن: ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر

حداثة المحافظة وأصالة التجديد

فى نقد على عشرى

د . محمد عبد العزيز الموافى



يناير

2005

مفتتح

أحسن إلىَّ "على عشرى" حيا وميتا ؛ فقد كنت – وأصفياؤه ندهش لرفعة أخلاقه وسمو سلوكه ۰ فيحاول كل منا أن يقبس منه، ويتأسّى به۰ ثم جاء رحيله الهادئ الوديع؛ فبدا كأنما أشفق علينا فى ذهولنا الحائر، من هول الرحيل الدراسى المفاجئ للصديق الحبيب "عبد الواحد علام"۰ وفى العام ذاته ۲۰۰۳م رحل اللغوى المجمعى "أحمد مختار"؛ فكان هذا العام فى – دار العلوم – "عام الأحزان!" ۰

وبعد رحيل "على" تضاعف الإحساس بجسامة الفقد الذى يتعذر تعويضه۰ ووجدت أننا نحسن إلى أنفسنا وإليه إذا أبرزنا جهوده النقدية، وسلطنا الأضواء على خطواته الجادة المتفردة فى النقد الأدبى۰ ففى ذلك امتصاص خلاق للصدمة ، وتكفير عن إغفال له – لا يستحقه – فى حياته؛ وإنصاف واجب لموهبته المتفردة ، وجهده الدائب ، وإبداعه النقدى۰ وذلك كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم "الليث بن سعد" ، هؤلاء الذين "ضيعوه" ۰۰۰ على حين وجد نظيره "الإمام مالك بن أنس" أصحابا أخلصوا لإمامهم ۰۰ وصانوه !

أقبلت على تنفيذ ما اعتزمته جادا ، مجدا ، ملتمسا "الجديد" فى نقده. وكانت الحصيلة هذين السِّفرين اللذين يتكون منهما هذا الكتاب ، واللذين سبق نشرهما : الأول فى حوليات كلية دار العلوم ، والآخر فى مجلة الدراسات الشرقية ۰ ووجدت من الأفضل جمعهما فى هذا الكتاب ، مضيفا إليهما "ملحقا" يضم دراسة نقدية له لم يسبق نشرها ۰ وكادت تمثل "صيحة البجعة الأخيرة" قبل الرحيل؛ إذ نعى فيها آماله ، وأرهص بنهايته!

يتوقف السِّفر الأول طويلا أمام بحثه الرائد ! "موسيقى الشعر الحر" الذى كان إرهاصا مبكراً بظهور ناقد يجمع بين

موهبة التذوق وشاعرية الأداء، وبين نصاعة البيـــان ودقتـــه ، ووضوح المنهج وعمق النظرة . ومن المحزن أن هذا العمـــل الرائد لما يطبع بعد ، بل إنه مطبوع بطريقة عتيقة تستعصـــى على القراءة !

أما السفر الآخر فقد حاول أن يحيط بملامح الرؤية النقديـــة لديه ، وما تتميز به من إحاطة شاملة ، ومنهجيـــة واضـــحة ، ودقة زائدة . هذه الرؤية التى طرقت مجالات نقدية متنوعـــة ، متسلحة بما تتطلبه من جدّ وإخلاص، يدعمان موهبته البديعـــة التى فاض عنها هذا العطاء الثرّ المتفرد .

ولكثرة هذه الملامح وتنوعها وعمقها ؛ لم يكن بد من التناول المركز الذى قد يغرى– زملاء وتلاميذ – بالتفصيل ، ومتابعة الغوض ، والعودة بـــ "أصداف" لم أوفق فى العثور عليها !

ولئن نجح هذا العمل فى أن يجســـد قيمـــة الوفـــاء العلمـــى الواجب تجاه الراحل الحبيب ، وأن يُهيب بالحيـــاة الأدبيـــة أن تقدره حق قدره ؛ فحسبى هذا على التوفيق من دليل .

وعلى الله قصد السبيل .

د. محمد عبد العزيز الموافى

مدينة المبعوثيـــن ربيع الآخر ١٤٢٥هـ
بجامعة القاهرة يونيــــه ٢٠٠٤م

السِّفر الأول

موسيقى الشعر الحر

- ١ -

١ - ١

"لعل أحدا من نقادنا وعلمائنا المعاصرين لم يلق من الغبن فى حياته وبعد موته ما لقيه المرحوم الدكتور غنيمى هــلال ، رائــد الدراسات الأدبية المقارنة فى عالمنـا العربــى ، وأحــد نقادنــا الأكاديميين المعدودين الذين أصّلوا النقد الأدبى الحديث فى العربية، وأقاموا صرحه على دعائم راسخة من النظر العلمــى الــدقيق ، والرؤية الشاملة المستوعبة • وأثروا المكتبة النقدية فــى مجــال التنظير والتطبيق • فضلا عن جهوده الخصبة فى مجال تكــوين أجيال من النقاد المرموقين • لقد ظل يتوهج بالعطاء حتى احترق ! ومع ذلك لم يحتل المكانة البارزة التى كانت تؤهلــه لهــا جهــوده العلمية الفذة وتراثه العلمى المرموق••" (١)

هذا المقتبس الطويل هو ما صدّر بــه "علــى عشــرى" الكتاب التذكارى عن "د• غنيمى هلال" • ويمكن أن يقــال إن التاريخ كاد يعيد نفسه معه بوصفه من أنبــغ تلاميــذ غنيمــى هلال. وربما كانت طبيعة كل منهما أحد الأسباب فيما أصابهما من غبن نتيجة الزهد الشديد فى الأضواء والشهرة ، والعكوف المستمر على تجويد المادة العلميــة عكوفــا أدى إلــى ضــيق المحيط الاجتماعى ، وندرة الأصدقاء المقربين المؤهلين للسمو بكل منهما إلى المكانة الرفيعة التى يستحقها •

١ - ٢

ليس من اليسير على من يعرف "على عشرى : الناقد" أن

يتغاضى عن **الجانب الإنساني** فيه ، أو يتناساه . وتتضاعف الصعوبة بالنسبة لنا نحن أحبابه وأصدقاءه الأدنيْن فقد كان بيننا نسيجٌ وحده : خلقا ، وعلما ، وسلوكا ؛ فصرنا نراه تجسيدا حيا لحزمة مشعة من القيم الرفيعة التى يلمسها ويقبس منها كل من حظى بتلك الصحبة الفريدة التى ذاعت حولها فى محيطنا "طرائف"[٢] تؤكد تلك القيم ، وتزيدها رفعة وشموخا . وقد تجاوز الإقرارُ بذلك خاصته إلى كل من اقترب منه ، أو لقيه [٣] !

١ - ٣

كثيرة هى القضايا الأدبية والنقدية التى أسهم فيها على عشرى بنصيب واضح ، ولا مناص من الاختيار لبعضها والتوقف أمامه ؛ لأن تناولها كلها شيء لا طاقة لنا به الآن . وينبغى أن تطول الوقفة أمام عمله الأول "موسيقى الشعر الحر" وهو رسالته للماجستير التى لم يعتن بها ولم يطبعها . بل قدمها للمناقشة مكتوبة بطريقة تستعصى على القراءة ، وتجعل قارئها يعانى معاناة شديدة فى تمييز كتابتها !

كانت هذه الدراسة إرهاصا مبكرا بظهور ناقد متميز **يجمع بين موهبة التذوق وشاعرية الأداء ونصاعة البيان ودقته ، مع وضوح المنهج وعمق النظرة وشمولها . فضلا عن ريادة تلك الدراسة** أو تعميقها لقضايا أدبية طريفة ظلت الشاغل الأكبر للنقاد على امتداد العقدين السادس والسابع من القرن العشرين . كما ظلت كذلك بالنسبة لعلى عشرى الذى ظل دائم المراجعة والتنقيح والإضافة إليها إضافات جوهرية جعلته فيما بعد يحول بعض أجزائها إلى بحوث مستقلة .

وتستدعى هذه الدراسة إلى الذهن دراسات متميزة ذاتَ تأثير ممتد فى حياة أصحابها ؛ كـ "الفن ومذاهبه فى الشعر العربى" للدكتور شوقى ضيف ، و"الأسس النفسية للإبداع الفنى – فى الشعر" للدكتور مصطفى سويف .

ويزيد من تقدير هذه الدراسة الإشارة إلى الظروف التى ظهرت فيها ، فقد نوقشت عام ١٩٦٨ ، وهذا يعنى أن صاحبها مهموم بقضاياها منذ ثلاث أو أربع سنوات ، بل يعرف المقربون منه اهتمامه المبكر بها منذ أوائل الستينيات خلال دراسته الجامعية التى كانت تنبئ عن بزوغ ناقد واعد وشاعر مبدع ، فسحت له الآداب البيروتية صدرها ، وخلال هذه الفترة لم يكن فى الساحة إلا كتاب د. نازك المشهور "قضايا الشعر المعاصر" الذى تختلف عنه هذه الدراسة اختلافا واضحا ، أما كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل" الشعر العربى المعاصر" فلم يظهر إلا بعد إنجاز هذه الدراسة التى كانت تحرث فى أرض بكر استهوت صاحبها ، وشحذت مواهبه لإخصابها واستنبات أفضل غلاتها ، واستخدام أحدث الوسائل لإزكاء هذه الغلات ومضاعفتها ؛ من أجل تحقيق غايته البعيدة المحركه لكل نشاطاته : "حداثة المحافظة وأصالة التجديد" ! نعم ، فتلك هى "المقولة الأم" لبحوثه والمحور الأساسى الذى تدور معظمها حوله ، والتى تعد امتدادا خلاقا للدور الخطير الذى قام به الرواد فى "المصالحة" الضرورية والمثمرة بين الأصالة والمعاصرة بحيث تصير "بداية التجديد قتل القديم بحثا"على حد قول شيخ الأمناء "أمين الخولى" !

- ٢ -

"موسيقى الشعر الحر" كانت الدراسة الأولى التي برز فيها تحقيق هذا المنهج الرشيد والتى كان صاحبها يحرث فى أرض بكر ، وكانت مادة بحثه تعانى من عسر الميلاد ومشقة الاستمرار ؛ فقد تم تحويل كثير من نماذجه الشعرية – بتوقيع العقاد – "إلى لجنة النثر ؛ للاختصاص" !

وقد ظل يتصدى لإبداع الشعراء بعنف زلزل أركانه ، راميا إياه بـ "الشعر السايب" ؛ سخرية منه وحطا من شأنه ! على حين يجأر الرائد "صلاح عبد الصبور" أمام جبروت العقاد وقوة تأثيره : "موزون ... والله العظيم !" يشاركه فى ذلك ، مع كثير من الحدة ، عبد المعطى حجازى[٤] .

وما فتئ المجددون يذكّرون العقاد بشبابه النقدى المتوثب، وسعة أفقه ورغبته العارمة فى التجديد ؛ خلال حملته الحادة العنيفة على "التقليد" ممثلا "شوقى" الذى ظلم على يديه ظلما بينا! وهكذا دارت الأيام دورتها ، فانقض العقاد الثائر الرائد على المجددين الذين يطبقون ما كان "ينظّره" فى أوائل القرن العشرين !

لقد ظلت المعركة مشتعلة فترة طويلة ، تبودل خلالها بين طرفيها تُهم نأت بها عن الموضوعية . ومما يُحمد لرهط من النقاد مناصرتهم للتجديد ، والتأصيل له ، والحد من غلوائه . من هذا الرهط المستنير د. غنيمى هلال ، د. عز الدين إسماعيل ، وعلى رأسهم الراحل الجليل د. عبد القادر القط الذى احتضن الشعراء الرواد وتعاطف مع نتاجهم ، وأشار

إلى عوامل نشأته وطرافة تجاربه وخصوبتها وعمقها ؛ (٥) قاصدا من وراء ذلك كله الإقناع بأن ظهور تلك الحركة الفنية شيء طبيعي ، وضروري .

ويبدو أن البيئة المحيطة بـ "على عشرى" كانت حافزا قويا لإتمام مشروعه النقدى ؛ فقد كانت "دار العلوم" - آنذاك- تعج بالنشاط الأدبى الذى يروده طائفة من أساتذتها الشبان حينئذ كالدكتور أحمد هيكل ، والراحلين : الدكتور غنيمى هلال ، والدكتور عبد الحكيم بلبع . فقد رعى هؤلاء الأصوات الشعرية الواعدة لدى إسماعيل الصيفى وفتوح أحمد وسعد مصلوح ، وكثيرين من غيرهم . وشجعوا انطلاق فاروق شوشه ؛ منكّرين ومقتدين بما فعله د. مهدى علام ، عندما قدم "أغانى الكوخ" لتلميذه "محمود حسن إسماعيل" الذى صار مثلاً يحتذى . وصوتا رصينا دائم الحضور فى نشاط "الدار" !

فى وسط هذا الجو جاءت دراسة "موسيقى الشعر الحر" على يد ناقد مبدع يملك أدواته ويجيد استخدامها - لتسد فراغا خطيرا فى الساحة النقدية ؛ لأنها تصدت لأخطر ما اتهم به هذا الشعر ، وهو خلوه من الموسيقى ، أو خروجه على عروض الخليل .

وينطلق "على عشرى" فى دراسته للقضية من نقطة يؤمن بصدقها وأهميتها وضرورتها لأية دراسة حديثة ؛ تلك هى ضرورة الالتفات الجاد للتراث ، لأن حاضر الإنسان - والأدب - يتصل بماضيه اتصالا وثيقا ، يهيئ للمستقبل تهيئة تستمد نماءها ونضجها من الجذور الغائرة . وعلى قدر تمثل هذا الماضى وحواره حوارا جادا يكون عطاؤه ونضجه وتأثيره

وامتداده ٠٠ بل خلقه خلقا جديدا ؛ فهذه الاستعادة تسمو على التبعية ، وتكاد تكون إبداعا جديدا لهذا التراث !

- ٣ -

١ - ٣

بدأ على عشرى دراسته الرائدة بتحديد إطارها بحدين أساسيين هما : بيان مدى أصالة هذه الحركة وارتباطها بميراثنا الأدبى ، وانبثاقها منه ٠ ثم جلاء الأسس الفنية الموسيقية التى تقوم عليها هذه الحركة ، والتى تتحكم فى الشكل الموسيقى للقصيدة الحرة ٠

ولقد كان هذان البعدان متكاملين وممتزجين فى تصور البحث ، لا ينفك أحدهما عن الآخر ؛ فليست الأسس الموسيقية لحركة الشعر الحر سوى القيم والمعطيات الأساسية للشكل الموروث للقصيدة العربية فى تشكيل جديد ٠

وفى تعقبه للجذور لم يهتم إلا بالمحاولات الأساسية التى تعتبر علامات بارزة على طريق الشعر الحر ، والتى أمدت شكل القصيدة الحرة بعناصره الموسيقية الأساسية ٠ وكانت وقفته أمام كل حركة محددة بهذه الحدود[٦] ٠

ومن ثم توقف البحث أمام ست محاولات تمت لتطوير الشكل الموسيقى قبل حركة الشعر الحر ٠ وكانت هذه المحاولات على التوالى هى : **الموشحات الأندلسية** ، **ثم البند العراقى** ، **ثم الشعر المهجرى** ، **ثم محاولة جماعة "أبولو"** ، **ثم الشعر المرسل** ٠ وأخيراً المحاولات الأولى لكتابة القصيدة

الحرة فى مصر ولبنان والمهجر . وقد ركز البحث على تحديد الملامح المشتركة بين كل من التجديد الموسيقى فى هذه المحاولات والتجديد الموسيقى فى القصيدة الحرة .

ولما كانت القافية الهدف الأول لمناوشة المجددين فى التقيد به ؛ فإن الشكل الحر قد تحرر من هذا القيد ، وتنوع موقفه منها ما بين الالتزام التام بالقافية الواحدة ، والتحرر التام من كل قافية ! وقد حصر البحث قافية القصيدة الحرة فى أربعة أنماط أساسية هى : **الموحدة ، والمقطعية ، والمتغيرة ، والمرسلة** .

وعند تناوله الأسس الفنية للقصيدة الحرة ، تناولها من خلال تفسير عام لوظيفة هذه الأسس فى القصيدة ؛ حيث اعتبرها – زيادة على كونها قيما جمالية – أدوات تعبير ووسائل إيحاء يحاول الشاعر الحديث أن يستغلها استغلالا تعبيريا ، فامتزجت خلال هذا الجزء من البحث **محاولة تحديد الأسس الموسيقية للقصيدة الحرة بمحاولة تقييم ما أنجزه شعراء الشكل** الحر من استغلال الإمكانات التى منحهم الشكل الحر إياها استغلالا تعبيريا . (٧)

٢ – ٣

كان من الطبيعى بعد هذه الرؤية البصيرة المحيطة بكل جوانب البحث أن يغوص وراء مفرداته واحدة بعد الأخرى ممحِّصا لكل منها ، ضامًّا لها بعضها إلى بعض ليشيد بناءه النقدى . ولعل أول تساؤل يطرح نفسه هو التساؤل عن ضرورة هذا الشكل الشعرى الجديد ، وعن المبرر الفنى لوجوده ؛ فأية ظاهرة لا تمتلك تبرير وجودها هى ظاهرة غير

جديرة بالبقاء فضلا عن البحث والدراسة ، والظواهر الأدبية الأصيلة التى تنشأ فى مجتمع من المجتمعات إنما تنشأ استجابة لحاجات فنية معينة ، ونتيجة لعوامل ثقافية واجتماعية ونفسية فما الذى أدى إلى نشأة تلك الظاهرة فى أواخر العقد الخامس من القرن العشرين ؟

بدأ الناقد تلك المهمة الشائكة سابحا ضد تيار ثقافى ضخم يلفظ تلك الظاهرة الجديدة ولا يجد لها مبررا واحدا يسوّغها ، ومن ثم كال لها الاتهامات التى تلحق بها كل نقيصة ؛ فالدوافع وراء تحمس الشباب لهذه الدعوة هى ميلهم إلى السهولة واليسر ، وعجزهم عن الاستجابة لمتطلبات الشكل التقليدى ، وهى ضحالة حصيلتهم اللغوية وضعف صلتهم بالتراث ، وهى نزعة الشباب إلى الجرى وراء كل جديد وشاذ لمجرد جدته وشذوذه ، وأخيراً فالحركة برمتها مستوردة من الخارج ، وتكاد تكون - فى رأى المتهمين - مشبوهة سياسيا ، بل عقد يا !

طرح الناقد كل ذلك جانبا ، ولم يثنه عن هدفه شدة الضجيج من حوله ، وبدأ يتقصى أسباب تلك النشأة فوجدها من الكثرة ومن التشابك والتعقيد بحيث يتعذر إجمالها فى سطور دون الانزلاق إلى لون من السطحية والتعميم ينأى ببحثه عن الجدية والموضوعية ، فالظواهر الأدبية - خصوصا فى العصر الحديث لا يمكن ردها إلى عوامل واضحة محددة ، لأنها تكون عادة نتاج عدة عوامل فكرية واجتماعية ونفسية ، تنتج من امتزاجها وتفاعلها الظاهرة الأدبية ، ومن ثم فإنه يصعب الفصل بين هذه العوامل فصلا حاسماً ، ييسّر للباحث أن يحدد - بالضبط - أين ينتهى تأثير

هذا العامل ويبتدئ تأثير ذاك .[8]

بدأ الحديث عن تلك الأسباب بإجمال العوامل التى رأتها د. نازك الملائكة سببا فى نشأة الشعر الحر . وهى أربعة عوامل أساسية : النزوع إلى الواقع ، الحنين إلى الاستقلال ، النفور من النموذج المتكرر فى موسيقى الشعر ، إيثار المضمون على الشكل المصنوع .

٣ — ٣

لكن الناقد لم يقنع بكل ذلك ونظر نظرة شاملة إلى القضية جعلته يرجع عوامل النشأة إلى أسباب أربعة : يأتى فى مقدمتها **الاتصال بالثقافة الغربية** اتصالا أدى إلى تعديل بعض المفهومات الأدبية ، من ضمنها التأثر بحركات التجديد فى الأدب الغربى ، وبالذات الاهتمام الزائد بالموسيقى عند الرمزيّين . ومن هنا تبرز أهمية محاولة "باكثير" الرائدة فى ترجمة "روميو وجولييت" إلى شعر مرسل لا يلتزم بالقالب الخليلى . وذلك ردا على تحدى أستاذه الإنجليزى . ثم جاء أبو شادى ليربط ما يدعو إليه من تحرر موسيقى[9] بالشعر الحر الإنجليزى . وينبه "على عشرى " إلى أننا لا يمكن أن نترك الحديث عن صلتنا بالثقافة الغربية دون التوقف أمام التأثير الخطير لـ "إليوت" فى هذا المجال ؛ فالدكتور محمد النويهى يجعل مدخله إلى دراسة "قضية الشعر الجديد" هو تتبع أثر "إليوت" فى نشأة الشعر الحر عندنا . ولا عجب فى هذا فرواد الشعر الحر أنفسهم يعترفون بتأثرهم البالغ بإليوت ؛ فـ "السياب" – على سبيل المثال – يعترف فى أكثر من

موضع ، ومن مناسبة ، بتأثره البالغ بإليوت •

والدارس لموقف نازك من قضية الشعر الحر يجده في خطوطه الأساسية لا **يختلف كثيراً عن موقف "إليوت"** من الشعر الحر في اللغة الإنجليزية ، فقد قامت نازك- على المستوى النقدى – بأول محاولة ناضجة لتحديد ملامح حركة الشعر الحر والتعريف بها • وذلك في المقدمة الرائدة التي كتبتها لديوانها "شظايا ورماد" في أوائل عام ١٩٤٩م وفي هذه المقدمة تعلن نازك ثورة جارفة على الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، وترى أننا مازلنا أسرى تسيِّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام !

ثم يلاحظ الناقد اتزان نظرتها وعمق بصيرتها – بعد ذلك – في تصديها لأدعياء التجديد الذين صفقوا لانحراف الشعراء الشباب وانبهارهم بالتقليد الأعمى ، لقد عادت نازك إلى موقف أكثر التزاما بالموروث والتصاقا به ، موقف عده البعض انتكاسة من نازك ! وقد انعكس هذا الموقف الجديد في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" الذى يعد في مجمله محاولة لربط حركة الشعر الحر بالموروث العروضي ، وترجمة لموقف نازك الأخير من القضية • ويلخص روح الكتاب ، وجوهر موقف نازك معا ، قولها في أحد مواضع الكتاب "إن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربى ، وإنما ينبغى أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعا لكل ما يرد فيها • وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم الذى لا عروض سواه لشعرنا العربى ؛ لهى قصيدة ركيكة الموسيقى

مختلة الوزن ، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ، ولو لم تعرف العروض !" (١٠)

ولا يتعجل " على عشرى" فى الحكم على نازك باحتذاء خطى "إليوت" برغم سهولة رد كل ملمح من ملامح دعوتها إلى شبيهه فى دعوته ؛ لأن ذلك كله– فى رأيه – لا يعنى تأثرها به . فدعوات التجديد عموما كثيرا ما تتشابه فى ملامحها الأساسية ، خصوصا إذا كان الواقع الذى تطالب هذه الدعوات بتطويره واقعا متشابها . ولذلك فليس بعجيب تحول موقف كل من إليوت ونازك من الحماس الجارف إلى التحفظ والرزانة ، التى يعدها البعض انتكاسة من كلا الرائدين !

يبقى بعد هذا أن نازك– وإن لم يمكن القطع بتأثرها المباشر بإليوت– فإن العين لا تخطئ ملامح تأثرها بجوهر دعوته التى لابد وأن نازك تعرفت عليها ، بين ما تعرفت عليه من وجوه الثقافة الغربية ؛ عندما تعلن فى مقدمة "شظايا ورماد": أن مقومات القصيدة العربية ستزدهر وستتطور لأن هذا هو "النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوربية ." (١١)

حصيلة القول أن شعراء المدرسة الحرة عندنا قد تأثروا بدعوات التجديد فى الأدب الغربى ، كما تأثروا برواد التجديد من الغربيين ، منطلقين من موروثنا الأدبى محاولين تطويره وتجديده فى ضوء القيم التى استخلصوها من حركات التجديد فى الأدب الغربى كحركات ، ومن رواد هذه الحركات كمبدعين ، فى مجال الشعر والنقد .

ثم يستدرك الناقد ، ويقرر تعذر نقل شكل أدبى بكل قواعده – وبخاصة الشعر – من لغة إلى أخرى . غير أن هذا

لا يمنع التأثر بالمقومات العامة والعناصر البارزة في الشكل الموسيقى للقصيدة فى لغة ما ، بحيث تستلهم هذه المقومات فى تطوير الشكل القومى للقصيدة . أى أن قصارى ما يمكن أن تؤثر به لغة فى لغة فيما يختص بشكل القصيدة هو أن تساعد على خلخلة شكل القصيدة وإعادة تشكيله – كما يقول إليوت – فى إطار القواعد والأسس الأساسية للغة القومية .

٢ – ٤

أفاض على عشرى فى الحديث عن **عوامل النشأة** بما لا يخرج كثيرا عما قالته "تازك" وإن كان حديثه أوسع رؤية وأكثر ضبطا وجلاء لما ذهبت إليه . ويعنينا الآن أن نتوقف أمام أهم الأسباب لتلك النشأة وهو تأثر الشعر بالفنون الأخرى وبالذات الموسيقى ، لقدرتها الخارقة على الإيحاء .. وافتتان الرمزيين بـ "فاجنر" كان من أبرز ملامح هذا التأثر !

وفى لمسة دقيقة يحلل أسباب جهارة الشكل الخليلىّ وخفوت الشكل الحر . ويرجع ذلك إلى تفشى الأمية بين العرب ، وما ترتب على ذلك من أن الإلقاء أصبح هو الوسيلة الأولى – إن لم تكن الوحيد – للتوصيل بين الشاعر والمتلقى. والإلقاء يتطلب شكلا موسيقيا أكثر جهارة وإيقاعا أحدَّ بروزا . والإلقاء فى القصيدة العربية موجَّه أساسا إلى الجماعة . والشعر الموجه إلى الجماعة فى حاجة إلى موسيقى خاصة واضحة الإيقاع . وليس أدعى لهذا الموضوع من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها . وقد أكسب هذا الوضع الأذن العربية دربة ورهافة جعلتها تستريح إلى الكلام المنغم .

وعلى خلاف ذلك ، كانت موسيقى الشعر الحر التى

كانت صدى لتجربة الشاعر المعاصر التى صارت أكثر عمقا وغنى وتنوعا وتفردا ، بحيث لا تكاد تمت بصلة إلى تجربة الشاعر القديم التى كانت تتسم بالبساطة والوضوح والعمومية ، وأصبحت القصيدة تقوَّم بمقدار عمق تجربتها وصدقها وتفردها ، وأصبح الشعر الحديث رؤية جديدة لم يُسبق إليها الشاعر مئات المرات ، ولم يجتَرَّها قبله مئات الشعراء ، وإنما يكتشفها هو لأول مرة ، ولم تعد وظيفة الشاعر الأولى هى الإطراب والإمتاع ، ودغدغة سمع المتلقى بأنغام حادة تهز حواسه وتخدر سمعه !

لقد أصبحت حدود التجربة الجديدة – على حد تعبير أخذ شعراء مدرسة الشعر الحر – تتحصر فى نقطتين هامتين : فردية الشاعر وفردية القارئ ، فالشاعر الحديث له أسلوبه المتفرد فى مواجهة المجتمع ، وفى اختيار تجاربه الوجدانية والعقلية الخاصة ، وفى نظرته إلى القيم العامة ، وفى زاوية رؤيته لموروثه الفنى ، وفى التعبير عن ذلك بطريقته الخاصة أما القارئ فهو – كما تقدم – لم يعد يتلقى الشعر فى محفل أو مجتمع ، كما كان شأن المتلقى القديم ؛ وإنما هو يلتقى بالشاعر فى خلوة مع ديوانه أو قصيدته .(١٢)

لقد أسأنا إلى الشكل الموسيقى القديم بأسلوب تعاملنا معه ؛ فحولناه إلى قيد على إبداع الشاعر وانطلاقه ، وعلى طاقته الشعرية ، حيث جمَّد هذه الطاقة فى تلك "القوالب التعبيرية التقليدية التى استنفد الاستعمال المتكرر على امتداد القرون كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة ، وامتص منها كل ما حملته أثناء الظروف التاريخية الأولى لاستعمالها من نبضات إنسانية

ودلالات إيحائية .. **وليس هذا بالطبع عيب الشكل القديم** الذى استطاع أن يفى بالغاية التى ابتكر من أجلها على خير وجـــه ، وإنما هو عيب الذين يريدون أن يتجمدوا على هذا الشــكل وأن يحمّلوه أكثر مما تسمح به إمكاناته ! " (١٣)

ثم يضرب لذلك مثلا كاشفا بالسياب عندما يستخدم الشكل القديم فى لحظات إبداعه الشعرى الزائف ، وتجاربه المصطنعة – حين لا يكون لديه شىء جديد متفرد – فيلجأ إلـــى الشــكل القديم الذى يمده بحشد من القيم المكرورة ! وذلك حين اضطر – تحت وطأة المرض القاسية – أن يمدح – عبد الكريم قاســم ليمده ببعض المال للعلاج !

ويعود الناقد ثانية إلى الاستدراك الدقيق ، فيقرر أنـــه لا ينبغى أن يفهم من هذا أن الشكل التقليدى لم يعد صـــالحا كليـــة للتعبير عن التجربة المعاصرة . فما زالت هناك جوانـــب مـــن تجربة الشاعر المعاصر لا يصلح للتعبير عنها سواه . فلـــيس قالب القصيدة التقليدية معيبا لذاته ، وإنمـــا يكـــون معيبـــا لأن إيقاع القصيدة التقليدية لا يوافق الإيقاع النفسى لقائلها ، أو لأن إيقاع القصيدة التقليدية – وإن وافق الإيقاع النفســـى لقائلهـــا – فإنه لا يوافق إيقاع العصر . (١٤)

ثم يشير إلى إمكانات التنويع الكثيرة فى الشـــكل الحـــر نتيجة التخلص من سيطرة البيت الواحد والقافيـــة الموحـــدة . فضلا عن إمكانية إثراء الشكل الموسيقى بأوزان جديـــدة عـــن طريق المزج بين البحور الخليلية ، وبين الشكل الحر والشـــكل التراثى ، بعضها ببعض .

٤ — ١

قبل أن يدرس "على عشرى" **جذور حركة الشعر الحـــر** ، بين أن هدفه من ذلك هو بيان أصالة الحركـــة وانبثاقهـــا بـــين الموروث وارتباطها بالجذور ، ثم بيان أصولها فى الحركـــات المبكرة للتطوير ، وأخيرا تحقيق البدايات الأولى للشعر الحر .

فى عودته إلى الجذور، توقف عشرى طويلا أمام التجديد الموسيقى فى الموشحات ، وبين مدى إفـــادة الحركـــة منـــه ، وكذلك فعل عند "البند"، ولم يفته أن ينبه على أن **الصلة بـــين البند والشعر الحر محدودة** بالجانب العروضى فقط ؛ فقد نشأ الشعر الحر استجابة لضرورات فنيـــة وتعبيريـــة ، ونتيجـــة لتطوير جذرى فى تجربة الشاعر المعاصـــر ، وفـــى مفهـــوم الشعر ، كما كان صدى لتطور أساسى فى مضـــمون الشـــعر العربى ، وتصورًا جديدًا لوظيفة الموسيقى فى القصـــيدة ؛ أى أن الجانب العروضى فى الشعر الحر ليس سوى بعد واحد من أبعاد هذه الحركة العديدة الأبعاد ، أما البند فلـــم ينشـــأ نتيجـــة لتطور فى مفهوم الشعر العربى أو مضمونه ؛ **فمضمون البنـــد هو نفس المضمون التقليدى للشعر العربى** من وصف ومـــدح وهجاء وغزل .. وتصوف ، ومن ذكر الأطـــلال والـــدمن ، ووصف الخيل والإبل .

وكان من الطبيعى أن تطول وقفته أمام الجـــذر الثالـــث الذى اتكأت عليه حركة الشعر الحر ، ممثلا فى "**المهجـــريين**" الذين نجحوا فى استثمار تلك التربة الفنية التى اكتشفها شـــعراء

الموشحات ولم ينجحوا فى استثمارها ، واستغلالها استغلالا تعبيريا ؛ وذلك هو جوهر الفرق بين حركة التوشيح الأندلسية – وما سبقها أو واكبها من حركات التجديد المشرقية – وبين حركة التجديد المهجرية ؛ إذ فى الأخيرة يرتبط التجديد الشكلى بالتجديد فى المضمون فى إطار مفهوم جديد للشعر تعتبر فيه الموسيقى وسيلة من وسائل الأداء • وإذا كان استثمار المهجريين للأرض التى اكتشفها الأسلاف يمثل المظهر العملى لدورهم فى تجديد موسيقى الشعر العربى – فإن هناك مظهرًا آخر لا يقل عن ذلك خطرا ، وهو **المظهر النظرى لحركتهم** والمتمثل فى ذلك النتاج النقدى الذى حاول أن يشرح دور الموسيقى فى القصيدة الشعرية ، ويضعها فى مكانها الصحيح بين عناصر العمل الشعرى ؛ بحيث تُسخَّر لتصوير المضمون الشعرى ، وتكون أداة فى يد الشاعر ينقل بها تجربته إلى المتلقى ، لا أن تكون سلطانا متحكما فى طاقة الشاعر الإبداعية ! وقد حمل لواء هذه الدعوة النقدية الناقد الشاعر "ميخائيل نعيمة" • (١٥)

ويزيد "عشرى" ذلك وضوحا بتوقفه أمام "كفّنوه" لـ "نسيب عريضة" ؛ حيث بناها على نظام "المقطوعة" وتراوح فيها الإيقاع بين السرعة والبطء ، والأسلوب بين الإنشاء والخبر • وبرغم أن الشاعر أحدث كثيرا من التنويع الإيقاعى فإنها ظلت تدور حول المقطوعة • والجديد فيها وفى شعر المهجر هو النجاح فى الإفادة من استغلال التحرر الموسيقى استغلالا موفقا فى التعبير عن تلك التجربة الثائرة ؛ فجاء الإيقاع الحاد الباتر "كفّنوه •• أسكنوه" مجسدا للسخط

والمرارة. وجاء تردد الأسلوب بين الإنشاء والخبر ليبين تــردد عواطفه بين السخط الهادر والإشفاق الحانى !

وبهذا كان التجديد الموسيقى فى شعر المهجــر – لكــل الاعتبارات السابقة – راية واضحة على طريق التجديد فــى موسيقى شعرنا العربى ، بل لقد كان الشعر المهجــرى ، فــى بعض محاولاته ، خطوة على درب الشعر الحر .

٤–٢

أما "**جماعة أبولو**" فإن تجديدها فى الموسيقى لا يتجاوز ما أحدثه المهجريون من تجديد ، بل ربما لم يبلغ مداه . علــى أن تأثير شعراء "أبولو" فى نشأة الشعر الحر لم يكن بأقل مــن تأثير المهجريين إن لم يكن أقوى ؛ فبالإضافة إلــى احتضــان الجماعة للمحاولات التى تعد بذورا حقيقيــة للشــعر الحــر ، كالشعر المرسل ؛ فإن بعض شعراء أبولو – كعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل – أثــروا تــأثيرا مباشــرا بنمــاذجهم الموسيقية فى رواد الشعر الحر .

كما كانت نماذجهم لما فيها من تنويع جرىء فى القافيــة وفى الوزن؛ خطوة بارزة على طريق هذا الشعر ، كذلك كــان فى مزج شعراء الجماعة بين الأوزان ، ولجوئهم إلــى وســيلة تعدد الأصوات فى القصيدة ، وتنوع الأضرب .. وما إلــى ذلك من مظاهر الحرية والتنويع ؛ خير مشجع لــرواد الشــعر الحر على أن يرفعوا لواء دعوتهم ، وأن ينطلقوا إلــى تجديــدهم الجرىء صدوراً عن هذه الأنماط الموسيقية التى تبنَّاهــا شــعراء المهجر وشعراء أبولو على سواء ؛ حتى إن القصيدة التى رجَّحت

ريادة "نازك الملائكة" للحركة لا تخرج فى نظامها الموسيقى عن نظام أية قصيدة من النتاج المهجرى أو نتاج أبولو !

٤ - ٣

فى ثقة تمتزج بالحياء والتقدير ، يراجع على عشرى الأستاذ العقاد والدكتور شوقى ضيف فى جعلهم "توفيق البكرى" فى قصيدته "ذات القوافى" ثالث اثنين - **وأسبقهم - فى كتابة "الشعر المرسل"** • فيقرر أن أول من كتبه فى أدبنا العربى الحديث ليس واحدا من هؤلاء الثلاثة • وإنما هو "رزق الله حسون" الذى نشر ديوانه فى لندن سنة ١٨٦٩ ، وأعاد نشره فى بيروت سنة ١٨٧٠ • أما السيد توفيق البكرى فلم يكتب شعراً مرسلا على الإطلاق ، وقصيدته "ذات القوافى" ليست من الشعر المرسل أساسا ، فضلا عن أن تكون أول قصيدة عربية مرسلة فى أدبنا الحديث ! (١٦)

ثم يتطرق إلى المحاولات التى تلت "ريادة الشعر المرسل" ويتوقف أمام الزهاوى الذى لم يكن موقفه من القضية واضحا تماما ؛ فقد مزج الدعوة إلى الشعر المرسل بالدعوة إلى القافية الفقرية التى تتغير بعد كل فقرة ، وبالدعوة إلى التجديد فى الأوزان عموما • وذلك كله جعله يبدو فى صورة المتردد بين الحفاظ على القديم والثورة على القيود التى تحد من حرية الشاعر ! ويبدو أن محاولات التجديد التى أراد الزهاوى أن يفرضها على جيله لم يستطع جيله ، ولم يستطع الشاعر نفسه تطبيقها عمليا • وظلت بالنسبة لهم كما لو كانت مبادئ نظرية • ولكن الجيل الجديد ومدارس الشباب من الشعراء بدأوا يحتذون

خطواته ، وهنا تكمن القيمة الحقيقية لمحاولة الزهاوى وأمثالها ،

كما يشير إلى محاولة "**بولس شحادة**" – الهلال ١٩٠٦ – فى ترجمة مشهد من "يوليوس" على نظام الشعر المرسل ،

٤ – ٤

أما **عبد الرحمن شكرى** فقد كان من أوائل الذين تبنوا الدعوة إلى الشعر المرسل فى هذا القرن ، وقد نشر فى آخر ديوانه الأول "ضوء الفجر" الصادر سنة ١٩٠٩م – قصيدة طويلة من الشعر المرسل بعنوان "كلمات العواطف" ، كما نشر فى الجزء الثانى " لآلئ الأفكار" ، الصادر سنة ١٩١٣ – مجموعة من القصائد المرسلة ، من بينها قصيدتان طويلتان هما "نابليون والساحر المصرى" و "واقعة أبى قير" وقصيدتان قصيرتان هما "الجنة الخراب" و"عتاب الملك حُجْر لابنه امرئ القيس" ، و "كلمات العواطف" – كما تقول مقدمتها : "قصيدة من الشعر المرسل ، ، فيها يشرح الشاعر أحزانه من أمور الحياة ، ومواقع هذه الأمور من عواطفه ، ويطمح إلى حياة أكمل من هذه الحياة وأسعد حالا وأكثر إنصافا" ،

وكان **شكرى أكثر نجاحا فى شعره المرسل** بسبب قراءته الواسعة فى الأدب الإنجليزى ولأعلام الشعر المرسل فى تلك اللغة ، ويشير الناقد إلى ترحيب العقاد بالمحاولة ؛ حيث ذهب فى المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوان "المازنى" إلى أن القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة عند شكرى والمازنى ليست هى الغاية من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنها بمثابة تهيئة المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس

بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء سوى هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى الأغراض والمقاصد وانفرج مجال القول برزت المواهب الشعرية على اختلافها ، وأن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء – فضول لا فائدة منه ؛ "فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تتسع لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى فرأى كيف ترحب أوزانهم للأقاصيص المطولة ، والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية فتساعد على ثراء الأعمال الأدبية وعذوبتها" .

والمدهش أن العقاد عاد فتنكر بعد ذلك لدعوة الشعر المرسل وحاربها ، وأعلن أنه هو وزميله المازنى كانا يشايعان "شكرى" بالرأى ولا يستعذبان إهمال القافية كلية ! ولكنهما كانا يتركان الفرصة لهذه المحاولة لعل الألفة أن تزيل هذه الجفوة .

وتجدر الإشارة إلى أن دعاة الشعر الحر أدركوا مبكرا أن هذا اللون من النظم لا يجود فى الشعر الغنائى ، وإنما يصلح للشعر المسرحى والملحمى والقصصى وما نحا هذا المنحى . وقد تردد هذا المعنى لدى كل دعاة الشعر المرسل تقريبا ، ومنهم العقاد أثناء مشايعته للتجديد وحماسته له ، بل إن "فريد أبو حديد" يرى أن الشعر المرسل ضرورة للأجناس الموضوعية كالمسرحية (١٧)

ووصل الولع بالحركة الجديدة إلى درجة أنها أغرت كاتباً كبيراً كالدكتور طه حسين بأن يكتب قطعة من الشعر فى ثنايا فصل من فصول "على هامش السيرة" ، وذلك فى الجزء الثالث من الكتاب فى فصل "ذو الجناحين" الذى عقده عن "جعفر بن

أبى طالب" . وكان يمكن أن تمر هذه القطعة دون أن يفطن أحد إلى أنها من الشعر المرسل لو لم ينتبه إليها الأستاذ "دريني خشبة" وينوه بها ، ويجعلها محورًا لمقال عن "طه حسين والشعر المرسل" وهو واحد من سلسلة مقالات نشرها في "الرسالة" عام ١٩٤٣ (١٨) .

٤ — ٥

ثم يستعرض "على عشرى" **العقبات الضخمة التي كان** على رواد تلك الحركة أن يتصدوا لها ؛ جاهدين في تهيئة الذائقة العربية لقبولها وإساغتها ؛ فالسليقة العربية تنفر من إلغاء القافية كلية ، ونظام الشعر المرسل يحطم تلك الخاصية التى ألفناها وصارت ذات تأثير خطير على النفس العربية ، والتى تعد من أبرز مظاهر الإيقاع فى القصيدة العربية لأنها تشبه القرع الرتيب على فترات زمنية متساوية ، هى الفترات التى يستغرقها كل بيت . والنفس الإنسانية مفطورة على الطرب للإيقاع الذى هو وحى الفطرة وهو ما نلمسه في معظم حركة الأجهزة فى الجسم البشرى ، بل فى مظاهر الطبيعة كحفيف الريح وخرير الماء .. وغيرها . كل هذه المظاهر الإيقاعية فى ذات الإنسان وفى البيئة المحيطة به قد كونتا فى الإنسان بمرور الأجيال – كما يرى العقاد – مراكز عصبية تتأثر بالإيقاع وتنجذب إليه . (١٩)

ودعوة الشعر المرسل كانت أول دعوة فى تاريخ الشعر العربى للتحرر التام من سيطرة أى نظام للتقفية على القصيدة العربية . سواء أكان هذا النظام نظام القافية الموحدة ، أم القافية المزدوجة

التي تتغير بعد كل بيتين، أم القافية الفقرية التي تتغير مع كل فقـرة ؛ أي أنها دعوة إلى التحرر من سيطرة أي نظام نسقي علـى القصـيدة العربية ، كما كانت هذه الدعوة مظهرًا من مظـاهر الرغبـة فـي تطوير موسيقى القصيدة العربية واكتشاف أشـكال موسـيقية جديـدة متطورة تحمل تجربة الشاعر العربي، وتجسد ثورتـه علـى القيـود الموسيقية الموروثة في كل صورها وأشكالها !

ويلاحظ " عشري" أن الدعوة إلـى **"الشـعر المرسـل"** ارتبطت لدى بعض روادها – **شعراء ونقادا** – **بالـدعوة إلـى الشعر الحر** ؛ كأبي شادي الذي جرب كتابـة الشـعر الحـر – وكالأستاذ دريني خشبة الذي أهدى مقالاته عن الشعر المرسـل والشعر الحر إلى الأستاذين الشـاعرين : "فريـد أبـو حديـد" و"باكثير" ؛ من رواد التجديد في الشعر العربي . (٢٠)

ولم يقتصر دور "أبو شادي" على كتابة القصائد الحرة ، وإنما تجاوز ذلك إلى الكتابة – في مقدمات دواوينه وفي مجلـة أبولو – من أجل تأييد هذه الـدعوة والتبشـير بهـا وتكـريس أسسها. وهو يسمى هذا الضرب من النظم تارة "الشعر الحر" ، وتارة "الشعر الطليق" ، وعنده أن روح الشعر الحر هو التعبير الطليق الفطري الذي يجمع أوزانا وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته فتجيء طبيعية لا أثر للتكلف فيها .

وقد دعم مقولاته النظرية بنماذج شعرية تجمع بين أكثـر مـن صيغة من صيغ الأوزان ، لكنه في غمرة حماسه لدعوته اهتم بهـذا التنوع الذي يفتقد المبرر الفني أحيانا ، أو على رأي "على عشـري" لم يحسن الإفادة من إيحاء الموسيقى في الانتقال من شعور إلى آخر.

ولا ندرى ما الذى أعجل الناقد عن التلبث أمام خطورة إهمال القافية فى الشعر الحر ، وإبراز أثره فى الجفوة بين المبدع والمتلقى الذى تعود أن يهشَّ لها وهى تعلو الإيقاع الشعرى حتى وإن لم يصل حسه الموسيقى إلى درجة الرهافة التى تلزم قارئ الشعر الحر ، ليستبين نقلاته الموسيقية الدقيقة التى تستغلق على كثيرين • ولعل ذلك كله يعلل ارتكاز كثير من نماذج الشعر الحر المتفردة على القافية ، كتلك التى نجدها لدى السياب وعبد الصبور • كما يفسر قبول القارئ العادى لها وسرعة انفعاله بها ، أكثر بكثير من تلك التى استدبرت القافية وأهملتها تماما •

وللإنصاف فإنه توقف عند ذلك بشكل غير مباشر ، عندما قرر – فى موضع آخر – أن التطرف فى إلغاء القافية لدى دعاة الشعر المرسل كان من أهم العوامل التى عجلت باندثاره ؛ لأن موقفهم أقرب إلى تنازل مجانى عن قيمة جمالية من الممكن استغلالها استغلالا تعبيريا وجماليا" ! (٢١)

– ٥ –

٥ – ١

لم يفت على عشرى أن يبين المقاومة العنيفة التى تصدت للمحاولة ؛ فقد هاجم الدكتور **محمد عوض محمد هذا الضرب من النظم وسماه "مجمع البحور"** ووصفه بأنه "ضرب من الشعر لم يعرفه الأوائل ولا الأواخر ، ولا نعرف من شعراء الشرق من عرب وترك وفرس من نحا هذا النحو ، ولا فى

شعراء الغرب في الأدب الإنجليزي والفرنسي والألماني ممن له منهم شأن !

ولقد تصدى "**أبو شادي**" **للرد** على كل هجوم وُجه إلى هذه الحركة، وكانت صفحات "أبولو" ميدانا لصراع عنيف، كان أبو شادي فيه المنافح عن الشعر المرسل، أو الحر، أو الطليق، والمتحدث باسمه، والمتصدي لكل من يفكر في الانتقاص من شأنه . وكان جوهر دفاعه هو تأكيد حرية الشاعر فيما يكتب .

ولعل تسمية الدكتور محمد عوض محمد لهذا النوع من الشعر بأنه "مجمع البحور" **أصدق ما يمكن أن تسمى به هذه الحركة** ، لأنها تلخص جوهرها ، **وتقوم فارقا بين هذه الحركة وبين حركة الشعر** الحر التي ازدهرت في العراق على يدي "شاكر السياب" و"نازك الملائكة" التي فطنت إلى الفرق بين الدعوتين عندما تحدثت عن حركة الشعر الحر التي تبناها أبو شادي ؛ فلم تر فيها أكثر من دعوة للمزج بين بحور الشعر في القصيدة الواحدة . في حين أنها تلتزم بحرا واحدا . كما أن الشعر الحر لدى "أبو شادي" يقوم على أسلوب الشطرين ، في حين أن الذي دعت هي إليه يقوم على أسلوب السطر الواحد . كذلك يخرج شعر "أبو شادي" على وحدة الضرب ، في حين يلتزم الشعر الحر وحدة الضرب .(٢٢)

ويتوقف على عشري أمام **الجذور البعيدة للحركة** فيشير إلى قصيدتين لـ "خليل شيبوب" إحداهما في مجلة "أبولو" سنة ١٩٣٢ بعنوان "الشراع" والثانية بعنوان "الحديقة الميتة والقصر البالي" في مجلة الرسالة سنة ١٩٤٣م . وبعد أن سلم بأنهما قد

اشتملتا على كل عيوب "مجمع البحور" من حشر الأوزان المختلفة المتنافرة فى القصيدة ، والانتقال العشوائى من وزن إلى آخر بدون تمهيد فنى – يشيد باشتمالهما على مقاطع كثيرة جاءت كلها على وزن واحد ، تعددت فيه الصيغ التى اعتمدت على وحدة الإيقاع – لا البيت – مما تعد معه هذه المقاطع بواكيرَ أولى لحركة الشعر الحر . (٢٣)

٥ – ٢

سُبقت حركة "مجمع البحور" المصرية ، بحركة أكثر منها جرأة ، حمل لواءها **"أمين الريحانى" فى لبنان والمهجر . تلك هى حركة "الشعر المنثور"** التى ابتدأ الريحانى يبشر بها منذ منتصف العقد الأول من القرن العشرين ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٠٥ ؛ حيث كتب أمين الريحانى أول قصائده المنشورة فى هذا التاريخ . وإذا كان "أبو شادى" ومَن شايعه قد استعملوا "مجمع البحور" أو الشعر الحر أو الطليق ، كما سماه أبو شادى على أنه المقابل العربى للمصطلح الانجليزى Free Verse فإن الشعر المنثور الذى دعا إليه "أمين الريحانى" هو المقابلُ الدقيق لهذا المصطلح الإنجليزى ؛ لأن الشعر الحر الإنجليزى لا يخضع لأى نسق عروضى مسبق . أما الشعر الطليق لدى "أبو شادى" ومدرسته فهو جار على الأوزان العروضية المعروفة . وقصارى ما فيه أن يجمع أكثرَ من وزن فى القصيدة الواحدة . ولذلك كان المقابل الحقيقى للمصطلح الإنجليزى هو "الشعر المنثور" الذى حمل لواءه "الريحانى" متأثرا بمحاولات التحرر فى الشعر الإنجليزى.

وقد حذا "جبران" حذوه فكتب عددا من قصائد الشعر المنثور ، وإن كان جبران فى شعره المنثور لم يلتزم أى إيقاع عروضى • فى حين أن الريحانى كان يلتزم فى قصائده نوعا من الإيقاع • (٢٤)

هكذا يتبين أن حركة "الشعر المنثور" ليست سوى صيغة من صيغ الشعر الحر الأوربى الذى كانت حركة الشعر الحر لدى "أبو شادى" ومن شايعه صيغة أخرى من صيغه • ومن مقارنة هاتين الحركتين بحركة الشعر الحر المعاصر يتضح لنا أن دعاة الشعر الحر الأول كانوا أكثر جرأة ، وأبعد طموحا من رواده المعاصرين ؛ حيث رأيناهم يحاولون التحرر من كل نمط وزنى مسبق – كما فعل الريحانى – أو من الالتزام بوزن معين كما فعل أبو شادى • ونظن أن "على عشرى" يصف الحركتين فقط دون تفضيل لاتجاه الأوائل • وإن كان ظاهر عبارته يوهم بغير ذلك ! وهذا ما دعاه إلى تقرير أن "المغالاة فى التحرر من الالتزامات الموروثة كانت من أسباب فشل هذه المحاولات واندثارها" • (٢٥)

٥–٣

يتصدى على عشرى **لمحاولات الدكتور لويس عوض فى الشعر الحر** بموضوعية لا تعبأ بالضجيج الذى أثاره صاحبها وحواريوه حولها • فهو يبدأ بقوله : "لا تهمنا القيمة الشعرية فى مثل هذه القصيدة لأن الشاعر يعترف بركاكة شعره •• وأن "أكثر شعره ردىء" ! وإنما تهمنا التجربة العروضية فيها• فهو يرى أن التجربة حق أولىّ من حقوق

الإنسان ، طبيعي ومقدس ، وهو لذلك يمــارس هــذا الحــق الأولي ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد .. وإذا لم يكن من حق أحد أن ينكر على أحد أحقيته بالتجربة : فإن من حق الناقد أن يقوم هذه التجربة وأن يضعها فــي موضــعها الصــحيح ، خصوصا إذا كان صاحبها قد بالغ فى تقدير قيمتها" ثم يضــيف "على عشرى" فى حدة غير مألوفة منــه – : "تجربــة لــويس عوض فى قصيدتيه هاتين محاولة عابثة تفضــح مــدى إلمــام صاحبها بمبادئ العروض العربى التى لا يغيب إدراكهــا عــن طالب مبتدئ ، فضلا عن باحث مدقق ، أو رائد مبتكر" ! [٢٦]

لكنه سريعا ما يعود إلى طبعه النقدى الموضوعى الهــادىء : "على أن القيمة الحقيقية لهذه التجربــة تتمثــل فــي اســتغلالها لإمكانيات التنويع فى الوزن الواحد ، على أســاس الجمــع بــين الصيغ المختلفة للوزن فى القصيدة – بل فى الفقرة – حيث جمــع فى كل فقرة بين عدة صيغ لوزن الرجز تبدأ بتفعيلة واحدة وتنتهى بخمس تفعيلات فى نهاية كل فقرة . وقد سبق "الــدكتور لــويس" إلى اكتشاف هذه الإمكانيات بزمن طويل الوشاحون الأندلســيون ، واستغلوها – موسيقيا – فى موشحاتهم . وإن كانت الأنماط التــى جمعوا فيها بين الصيغ المختلفة للوزن الواحد لا تسير على هــذا النمط الهرمى الرتيب الذى تسير عليه قصــيدته ، إلا أن أســاس التنويع فى النمطين واحد . وكذلك كتب المهجريون قصائد عديدة على صيغ مختلفة من هذا النمط" .[٢٧]

وينتهى "على عشرى" من توهين أوصاف الريادة والاقتحام التى أطلقت على المحاولة . ويقرر أن الطابع العــام لهــا لــيس التجربة ، بل المغامرة التى تنقصها الجدية والإخلاص ! بــل إن

صاحبها تمادى إلى ما هو أكثر من ذلك إغراقا فى العبث ؛ فكان من بين ما قال : إنه لا يزال ينصح كل من يلقاه أن "يُغبغ اللّخبطان" على حد قول المصريين !! " .[٢٨]

- ٦ -

٦ – أ

يصدِّر "على عشرى" حديثه عن **النشأة الحقيقية للشعر الحر** بهذا القول الرصين للسياب : "إن كونى أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من كتبه ليس بالأمر بالمهم . وإنما الأمر المهم أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه ، ولن يشفع له – إن لم يجوِّد – أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية ، ومتى كانت الأبحر العربية ملكا لشاعر دون آخر ؟ ! ويرد السياب قول نازك بأنه فى الفترة الواقعة بين صدور ديوانه "أزهار ذابلة" وديوانها "شظايا ورماد" لم تنشر الصحف شعرا حرا على الإطلاق ؛ يرد هذا بأنه نشر فى هذه الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد فى الصحف البغدادية والنجفية[٢٩] .

ثم يقرب الناقد من شقة الخلاف بين الرّواد بقوله : لا شك أن الشعراء الثلاثة : نازك والسياب والبياتى ، يضاف إليهم شاعر رابع هو "بُلند الحيدرى"– هم الرواد الأوائل الحقيقيون لحركة الشعر الحر فى العراق . وهم أول من حدد معالم هذه الحركة وأرسى دعائمها بالإبداع الشعرى المجدد ، وبالوعى المخلص لغايات الحركة الجديدة . لا بتلك الدعاوى

المتهافتة ، وهذا الإصرار على ادعاء سبق لا قيمة له ، ولا يمكن أن يضيف شيئا إلى رصيد أى منهم فى التبشير بهذه الحركة وتحديد ملامحها .

ويتصدى لتقويم ما فى قصيدة "الكوليرا" لنازك من تجديد، ويقرر أنها ليست من الشعر الحر ؛ لأنها تلتزم نظاما موسيقيا صارما فى وزنها ونظام تقفيتها ، جعلها تتكون من أربع مقطوعات متساوية فى الطول ، وفى نظام الوزن والقافية، [٣٠] وفى هذا كله ما يباعد بينها وبين موطن الريادة الذى احتلته لدى بعض الدارسين .

٦ — ٢

جاءت حركة الشعر الحر وريثة لكل ما سبقها من محاولات التجديد فى الشكل الموسيقى للقصيدة ، ومفيدة من كل ما أعطته هذه الحركات ، فقد أفادت من الجوانب السلبية فى هذه الحركات بنفس القدر الذى أفادت به من الجوانب الإيجابية؛ حيث تبنت الجوانب الإيجابية فى هذه الحركات – وفى الشكل التقليدى معا – فطورتها وأنمتها . وفى نفس الوقت تلافت الجوانب السلبية فى هذه الحركات ، وفى الشكل التقليدى .

لجأ **الشعراء فى البداية إلى البحور البسيطة** الإيقاع ، خصوصا منها ما كان يتمتع بإيقاع واضح ؛ لأن هذا يحقق نوعا من الترضية للأذن العربية المفطورة على الإيقاع البارز الرتيب الذى يعوض ، إلى حد ما ، تجاوز وحدة الوزن فى القصيدة ووحدة القافية ، إلى غير ذلك من الالتزامات التى تحرر منها الشكل الجديد . ثم لأن البحور البسيطة تكثر فيها

صيغ الوزن ما بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك ؛ الأمر الذى ييسر إمكانات التنويع للشعراء من ناحية ، ويبرر هذا التنويع من ناحية أخرى ؛ حيث إن الشاعر فى التحليل الأخير لا يفعل أكثر من الجمع بين هذه الصيغ المختلفة للوزن الواحد . وأخيرا فإن هذا النمط البسيط – نظرا لسهولة تشكيل إطاره الموسيقى – يسهل توليد إمكانات التنويع منه . حيث لا يفعل الشاعر سوى تكرار وحدة الإيقاع المؤلفة من تفعيلة واحدة ، دون التقيد بعدد معين من التكرارات . أما البحور المركبة فإن إطارها الموسيقى أكثر تعقيدا ، ومن ثم فإن التحرر والتنويع أكثر صعوبة . (٣١)

ثم يتوقف وقفة طريفة تقنع بخصائص واحد من هذه البحور البسيطة "**الكامل**" ، وقدرته على الإيحاء بالجوانب الغامضة والعميقة فى تجربة الشاعر . فهو يرى أن إيقاع "الكامل" يشتمل على لون من البطء والأناة نتيجة لطول وحدة الإيقاع فيه ، نظرا لاشتمالها على صوتين ساكنين على الأقل من الممكن مقابلتهما بحركات طويلة . وفى إمكان الشاعر إبراز هذا البطء وهذه الأناة عن طريق الإكثار من الحركات الطويلة ؛ حيث تتفاوت المسافات الزمنية التى تستغرقها الحركة الطويلة (حركة المد) تبعا لطريقة الإلقاء ومحاكاتها للمضمون النفسى . على حين أن الحركات القصيرة والأصوات الساكنة ليس هناك مجال للتفاوت الملموس بينها من حيث المسافة الزمنية التى تستغرقها الحركة القصيرة أو الساكن . ومن ثم فإن الإكثار من الحركات الطويلة فى قصائد الكامل يساعد على خلخلة تلك "السيمترية" التى تطغى على الوزن . كما تعين

على إبطاء الإيقاع بحيث يتسع للمضامين التى تحتاج إلى لـون من البطء فى الإيقاع ، كالمضامين الفكرية والاجتماعية التـى تحتاج إلى لون من التأمل المتأنى، فى نفس الوقت الذى يتسـع فيه للمضامين التى تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل (٣٢) ، ولكـى نقدر هذه الرؤية حق قدرها ينبغى أن نوازنها بالكلام العام الذى ذاع فى كثير من الدراسات عن خصائص البحـور ، والـذى يمكن التحفظ على كثير منه ، (٣٣)

- ٧ -

٧ — ١

فى بيان الدور الخطير الذى تنهض به الموسـيقى فـى **تصوير التجربة** ؛ يتجلى إبداع "على عشرى" جامعا بين رهافة الإحساس ودقة التحليل ، بحيث يبدو نقده نصا فريـدا يـزاوج بين العمق والسهولة الممتنعة ، كمـا فـى تحليلـه — الـذى تستعرضه — لموسيقى "الكامل" ، حيث توقف أمام "البياتى" فى "المجد للأطفال والزيتون" ، ورأى أن الديوان كله قصيدة طويلة من الأسى والتمزق لمصير الشاعر الخاص ومصـير أمتـه ؛ لأنه كتبه وهو منفى عن وطنه يعيش ضياعه الخاص وتشريده الذاتى عبر المنافى التى عاش فيها ، ويعـيش ضـياع أمتـه وتشريد جزء من أبنائها عبر خيام اللاجئين ، ولهذا ألح علـى وجدانه هذا الإحساس وكان هو المحـور الـذى دارت حولـه معظم قصائد الديوان ، والصيغة المذالة "متفـاعلان" صـيغة حزينة الإيقاع بسبب حرف المد الواقع قبل الروى فيها ، والذى يتسع لامتداد الصوت بالأنين والتوجع ، ولهذا فقد كانت مناسبة

للعاطفة الحزينة التى تشيع فى الديوان كله .

والصيغة المرفّلة "متفاعلاتن" تنافس الصيغة المذالة في نسبة شيوعها وتتقاسم معها معظم قصائد الكامل الحرة ؛ ففي ديوان "أنشودة المطر" للسياب نجد أن هاتين الصيغتين تتوزعان كل قصائد الديوان .. حتى قصيدتيه المطولتين: "المومس العمياء" و"حفار القبور" لم يستعمل على امتدادهما سوى هاتين الصيغتين . وإذا كانت الصيغة المذالة تناسب أى إحساس حزين ، فإن الصيغة المرفلة – بسبب طولها البالغ وزيادة المقطع المتوسط على نهايتها – تلائم أى إحساس ثقيل ! (٣٤)

٧–٢

يُرجع "على عشرى" سر استخدام **"خليل حاوى"** لـ **"الرمل" فى "نهر الرماد"** إلى اتساع الرمل لتصوير معاناة الشاعر فى سبيل البعث وتبشيره به .. نفس اتساعه لتصوير غضبه الهادر . وإن كانت النغمة الأساسية الشفيفة تختلط بنغمة الغضب .. وتتمثل هذه النغمة الأساسية في إحساس الشاعر بالتضحية ، وفي تصوير معاناته من الانفصام عن واقعه ! وأخيرا فى التنفيس عن أساه لما يسود الوضع الراهن من تفسخ وانهيار ؛ هذا الأسى الذى دفعه إلى أن يرفض الواقع العربى ويشجبه ، ويحاول أن يبحث عن ذاته عبر تجربة وجودية حية ، يتخبط عبر دروبها فى ليالى بيروت وشوارع لندن !

لكنا في "الناى والريح" نجد أن إيقاع "الرمل" غدا أكثر هدوءا ، والشاعر أصبح أكثر سيطرة على البحر وقدرة على

تطويعه ، ربما لأن حدة غضبه قد هدأت ، وحل محلها تأمل هادئ رصين .. فيه أسى ممتزج بإشفاق على الواقع الراهن بدل الغضب الهادر فى نهر الرماد ، وفيه أمل فى البعث يمتزج بإحساس بالغ بفداحة التضحية . كل هذه التغيرات التى طرأت على تجربة الشاعر – بالإضافة إلى طول تمرسه بالرمل – قد ساعدته على النجاح فى كبح جماح الاسترسال والانسيابية والتحرر فى هذا الوزن .

ففى قصيدة "**وجوه السندباد**" فى ديوان "**الناى والريح**" ، وهى القصيدة الرملية فيه – نرى الإيقاع يطغى عليه هذا الحزن الشفيف الذى يميز هذا الوزن ، والذى يحل محل الهدير والصخب فى "نهر الرماد" ؛ بالرغم من أن القصيدة تكاد تكون الوجه الآخر لتجربة "نهر الرماد" : الوجه الأسيان المشفق !

وبذلك تُختتم هذه المرحلة من تجربة خليل حاوى – الذى فُتن به عشرى – تلك التجربة الخصبة المتعددة الجوانب والإيقاعات ، والتى استطاع بحر "الرمل" أن يتسع لكل إيقاعاتها من غضب هادر ، إلى رفض قاس ، إلى تأمل هادئ، إلى أمل متألق .. إلى غير ذلك من أبعاد هذه التجربة وآفاقها !

وكان لتلك الوقفة الطويلة أمام "حاوى" ما يبررها ؛ فتجربته الشعرية تجربة فريدة فى شعرنا الحر ، لا بمضمونها الفنى الخصب فحسب ، وإنما بتبنيها لإيقاع واحد أساسى ، استطاعت أن تطوعه للتعبير عن كل أبعادها المتنوعة ؛ مما يؤكد أن بحر الرمل "يمكنه أن ينقلب بين أيدى الشعراء إلى ألف لون وقالب" .[٣٥]

٣-٧

لم تكن وقفة "على عشرى" أمام موسيقى "**الــوافر**" أقــل إبداعا وإقناعا من الوقفتين السابقتين ؛ فهو يعرج على ارتبــاط السياب بهذا الوزن فى مرحلته الأخيرة – مرحلة الاحتضار – تلك المرحلة التى استحال فيها كل شعر السياب إلــى قصــيدة رثاء ينعى بها نفسه ! وكان طبيعيا أن يتلاءم الإيقاع الحــزين للوافر مع المضمون العام لشعر السياب فى هذه المرحلة التــى استغرقت دواوينه الأخيرة : "المعبد الغريق" ، "وشناشيل ابنــة الجلبى" و"إقبال" ، فالوافر فيها أكثر الأوزان انتشاراً ، وهــو يحتل منها نفس المنزلة التى يحتلها وزن كالرجز من دواويــن البياتى الأخيرة ، وبمقدار ما كان الوافر مهملا ومهجورا فــى بداية الحركة ؛ فقد صار يحظى بكثير مــن عنايــة الشــعراء واهتمامهم باكتشاف إمكاناته الموسيقية والتعبيرية، وإذا كانــت دواوين البداية قد خلت تماما من هذا الوزن ، فإنه بعد نضج الحركة لا يكاد يصدر ديوان حر إلا وهو مشتمل على أكثر من قصيدة وافرة . (٣٦)

ويتألق الناقد في حماسه للشــعر الحــر ، وتوقفــه أمــام نماذجه المتفردة ؛ فيكاد – هنا – يبدع .. إلخ **يبــدع إبــداعا يوازى إبداع الشعراء فى إثراء "الرجز" المــتهم بقربــه مــن النثرية** . إنه يتوقف أمام أول قصيدة حرة حاولــت اكتشــاف الإمكانات النغمية فى هذا البحر ، واستطاعت استغلالها بنجاح يرتفع بها عن النثرية ، ويرقى بها إلى مستوى مــن التكــوين النغمى تقصر دونه كثير من البحور الغنية بطبيعتهــا بالإيقــاع

الموسيقى ٠٠ تلك هى قصيدة السياب : "أنشودة المطر" التى نجحت فى الربط بين التلوين الموسيقى والأبعاد النفسية ، وفى تنظيم الشاعر لإمكانات التنويع ؛ بحيث لم يستخدم إلا التفعيلة التامة أو المخبونة من الرجز ٠

وقد كتب الشاعر هذه القصيدة وهو مشرد فى الكويت بحثا عن لقمة العيش التى غادر وطنه للبحث عنها ٠ ولذلك امتزج فى رؤياه الحنين إلى الوطن والحبيبة بالشعور بالضياع والغربة، بالنقمة على القوى الظالمة التى شردته من وطنه وحرمته من خيره الوفير الذى تتمتع به القوى الشريرة ٠٠ فى حين يتمزق هو وأمثاله – حتى الاستشهاد – بحثا عن القوت فى بلاد غريبة ! وقد امتزجت كل هذه الأبعاد النفسية وتشابكت من خلال رؤيا عامة تسيطر على القصيدة ٠٠ تلك الرؤيا هى يقينه بالمطر كرمز خلاص وخصب وحياة ٠ فجاءت تجربة فى غاية الغنى والثراء ٠

وقد نجح السياب تماما فى المواءمة بين أبعادها والإمكانات النغمية للرجز ؛ فاستغل فى البحر كل قدرته على التعبير الموسيقى مما جعل "أنشودة المطر" من أروع ما كتب فى الشعر الحر ٠ واستطاع السياب أن يعلو بها فوق كل مزالق النثرية والركاكة الكامنة فى بحر الرجز ! وقد استغل فيها الموسيقى كأداة من أنجح أدوات التعبير ؛ ففى قافيتها استخدم أربعة قوافٍ راوح بينها على امتداد المقطع قبل أن يصل إلى الختام ٠ وهو بذلك يكشف – أو يعكس – تشابك الأبعاد النفسية التى يصورها المقطع – وتوازيها فى رؤياه : مرض ، غربة ، جوع !! ٠ (٣٧)

ويمضى الناقد فى إضاءة تفرد "البياتى" فى إثراء موسيقى "الرجز" و"تبسيطها لتتناسب بساطة التجربة التى استطاع الشاعر أن يجد لها أداتها الموسيقية المناسبة . ولكى يرتفع بهذه السهولة عن الهبوط إلى مستوى الابتذال والنثرية ، فإنه فى "إلى ريهام" مثلا بنى القصيدة كلها على قافية واحدة ، واختار صيغتين فحسب من صيغ الضرب هما "مفعول" و"فعول"، وزاوج بين الصيغتين طوال القصيدة ، بعد أن وضعهما فى هذا السياق الموسيقى الذى يضمن لهما مزيدا من الانسجام ؛ فهذا السياق المتمثل فى وحدة القافية قوّى من الصلة الموسيقية بين الصيغتين المنسجمتين بطبيعتهما . وليست هذه القصيدة سوى نموذج من نماذج "عشرون قصيدة من برلين" . ولهذا كان الديوان تجربة فريدة من تجارب استغلال إمكانات الرجز استطاع فيها البياتى أن يستغل ميزة التفكك النغمى فى هذا البحر التى تضعف إلى حد ما من موسيقيته ، وتقربه من النثر ؛ ليعبر بها عن هذه التجارب البسيطة . (٣٨)

ثم يتوقف "على عشرى" وقفة يسيرة أمام "المتقارب" ؛ فهو وزن مطواع يتسع للتعبير عن شتى الخلجات والأحاسيس والعواطف . ويضرب لذلك أمثلة لأبيات من شعر "فدوى طوقان" تعبر عن تجربة عاطفية طريفة ، وأخرى تصور تجربة ثانية حزينة . "وليس أدل على طواعية هذا البحر فى أنه قد يستخدم فى القصيدة الواحدة للتعبير عن شعورين متناقضين .. ففى قصيدة "الأسلحة والأطفال" يستخدم السياب هذا الوزن هذا الاستخدام المزدوج" . (٣٩)

كما يشير إلى تبنى المهجريين للأنماط التوشيحية فى

"السريع" ، مولّدين منه إمكانات تنويعية جديدة ، كما فعل شفيق المعلوف فى "عبقر" ؛ حيث تصرف فى عـدد المـرات التـى تتردد فيها التفعيلة المتكررة "مستفعلن" فى كـل بيـت ، كمـا تصرف فى تنويع صيغ الضرب والقافية . (٤٠)

٧ – ٤

تطول وقفة "على عشرى" أمام ما **يتميز به "المتدارك"** من قدرته على تصوير اللحظات السريعة المتدفقـة .. كحركـات الأطفال وتنوع وثباتهم النفسية . ويشير إلى القالب المنبثق عنه "الخبب" وما يطرأ عليه من اختلال فى الإيقاع بسـبب صـغر وحدة إيقاعه ، خاصة إذا دخل عليها الزحاف .

ويلحظ إدراك السياب للتمـايز بـين وزنـى "المتـدارك" و"الخبب" حيث لم يسمح لتفعيلة واحدة من تفعيلات "الخبب" فى قصيدة له (٤١) أن تتسلل إلى أى مقطع من مقاطعها ، فجـاءت كل الأبيات تامة التفاعيل ؛ مما أضفى على الإيقاع لونـا مـن البروز والرتوب ، زاد من حدته التزام الشاعر صيغة واحـدة من صيغ الضرب طوال المقطع هى الصيغة المذالة "فاعلان". وإن كان الشاعر قد حاول أن يخفف إلى حـد مـا حـدة هـذا الرتوب عن طريق المراوحة بـين أحـرف المـد والأحـرف الساكنة فى مقابلة الأحرف الساكنة فى التفعيلة . وهذا لا يضر بالإيقاع ، كما أنه ينوع الموسـيقى وينـوع معـانى الإيحـاء الموسيقى فى الوزن الواحد .

ثم يشير إلى **مزلقين خطيرين** ينزلـق إليهمـا بعـض مـن يفرطون فى استخدام "الخبب" وهما **التدفق والركاكة الموسـيقية.**

ولذلك فإن بعض الشعراء يلجئون إلى حروف المد لتجنب المزلق الأول "التدفق" ؛ لأن استخدامها والإكثار منها ، والمراوحة بينها وبين الأحرف الساكنة، يكبح من جماح هذا التدفق الذى يطغى على هذا البحر من ناحية ، ويضفى لونا من التنويع على إيقاعه من ناحية أخرى • أما المزلق الثانى ، "الركاكة الموسيقية"، فإن بعض الشعراء يلجئون – ربما لا شعوريا – إلى المراوحة بين الصيغ المختلفة للتفعيلة على نسب محددة ، مما يضفى على إيقاع البحر لونا من الانضباط والوضوح المتولد عن تنسيق تردد هذه الصيغ على نسب محددة •

وهنا يناقش من يبالغ فى **دور النبر لعلاج هذين المزلقين.** لأنه مع اعترافنا بما يمكن للنبر أن يقوم به من دور فى إيقاع بحر مختل الموسيقى كالخبب فإنه لا يمكن أن يصلح – وحده – أساسا لإيقاع موسيقى عربى• وقصارى ما يمكن أن يقوم به من دور هو أن يسهم فى تحديد ملامح وحدات الإيقاع غير المحددة الملامح كوحدة الخبب أو الرجز مثلا ، أما الأساس الأول للإيقاع فهو تردد وحدته المكونة من مجموعة من المقاطع الصوتية مرتبة على نحو معين • (٤٢)

وهنا تجدر الإشارة إلى أن "على عشرى" على الرغم من ولعه بالتجديد وسعادته بالمجددين ؛ كان يتصدى للإفراط غير المثمر فى تبنى "مقولات" يراد إقحامها على دراسة موسيقى الشعر • كمقولة "الكم" التى رآها لا تكفى وحدها لإدراك هذه الموسيقى ، بل لابد من الاعتماد على الارتكاز • ثم يقرر فى ثقة واعتزار : "كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع" •• فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة هو الذى

يوضحه، وليس مجرد التتابع للمقاطع المختلفة الكـم .. فـالكمّ وحده لا يكفى بل لابد من الارتكاز ، بل إن الارتكـاز قـد يفقـد أهميته مع موسيقى الشعر العربى ؛ لتميز وحدات الإيقاع فيهـا.. نعم قد يعرض لها من الزحافات والعلل ما يغير بعض معالمهـا ، غير أن الملامح الأساسية تظل دائما محددة .. فإذا تأثرت هـذه الملامح بالزحافات – كما فى الرجز والخبب – فيمكن الإفـادة من الارتكاز فى علاج ما فى الإيقاع من اختلال . (٤٣)

ويتحدث فى إسهاب عن **الإمكانات الموسيقية المتنوعـة لـ "البسيط"** ويتوقف أمام أنجح محاولات استغلال إمكاناته فى قصيدة السياب "أفياء جيكور" التى يتحدث فيها إلى قرية جيكور مهده ومقره .. بعْد أن هدّه التطواف بحثا عن علاج لمرضـه العضال ، فيلقى عصا التطواف فى أحضان بلده الرءوم الـذى غناه أروع قصائده وأخلدها : (٤٤)

جيكور ، لُمىِّ عظامى ، وانفضى كفنى

من طينه ، واغْسلِى بالجدول الجارى
قلبى الذى كان شبَّاكا على النار
لولاك يا وطنى ،
لولاك ياجنتى الخضراء ، ياداري
لم تلْقَ أوتارى
ريحا فتنقل آهاتى وأشعارى
لولاك ما كان وجه الله من قدرى

٨—١

بعد نضج التجارب الموسيقية ، وتعدد الرواد الكبار الحركة ؛ سار بها هؤلاء وغيرهم خطوة أبعد وأعمق ، وذلك **بمزجهم بين البحور المختلفة** في قصيدة واحدة .

ولقد استغل الشعر الحر هذه الخاصية في ابتداع نماذج وزنية جديدة تمتزج فيها الأوزان المتقاربة الإيقاع ، وتتعانق صيغها ليتولد من هذا التعانق إيقاع جديد يستقطب كل إيقاعات هذه الأوزان المتقاربة ، فيضيف بذلك إلى التنويع في أطوال الأبيات وفي القوافي ، وفي الأضرب ، لونا آخر من التنويع هو التنويع في الأوزان ذاتها ، وذلك ما فعلوه في الجمع بين "الخفيف" و"الرجز" و"الرمل" وبين من "المديد" و "الرمل" و"المتدارك" ، وما إلى ذلك من قوالب موسيقية كثيرة ممزوجة تعكس إخلاص الشاعر لفنه ، واحتشاده له . (٤٥)

وظلت الدعوة تُغذ السير في طريق التجديد فجاوزت القوالب الموسيقية الممزوجة من بحور متجانسة إلى **صياغة القصيدة على أكثر من بحر** ، والفرق بين هذا النمط والنمط السابق ، أن القصيدة المتعددة الأوزان يكتب كل مقطع من مقاطعها بوزن ، بخلاف النمط الممزوج فإن الأوزان تمتزج فيه بحيث لا يستقل كل مقطع بوزن ، وأنجح ما يكون هذا النمط عندما تكتب به قصائد طويلة ذات أبعاد نفسية متعددة ، وكان "السياب" يلجأ إليه كثيرا في قصائده الطويلة ، كما في قصيدة "رؤيا في عام ١٩٥٦" .. التي استخدم فيها أربعة

أوزان هى الرمل ، والرجز ، والسريع ، والخبب • وشحذ هذا الاستخدام موهبة "على عشرى" فتوقف طويلا أمام رهافة الحس الشعرى لدى "السياب" ممثلا فى براعته فى المزاوجة بين الوزن والمضمون الذى يصوره • (٤٦)

وقد تجمع القصيدة المتعددة الأوزان بين أكثر من نموذج من نماذج هذا النمط ، كقصيدة " "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لصلاح عبد الصبور • وفيها يلخص الشاعر تجربة الإنسان المعاصر مع الحياة ، ممثلا فى شخصية الملك عجيب بن الخصيب الذى ورث ملك الأرض عن جده الأكبر • الذى يتشكك فى انتسابه إليه • • (٤٧)

٨ – ٢

أخيرا ، كانت تلك المحاولة التى التفتت إلى التراث وأدركت أهميته وعمق تأثيره فى التجديد • فى تلك المحاولة حاول الشعراء المزاوجة بين **الشكل الحر والشكل التقليدى فى القصيدة الواحدة** • وربما كانت أبرز هذه المحاولات قصيدة السياب المطولة "بور سعيد" وهى تجربة موسيقية رائدة • وليس مظهر الجدة فيها هو مجرد المزج بين الشكلين الحر والتقليدى ، وإنما فيها – إضافة إلى ذلك – محاولة ناضجة وناجحة لتطويع "البسيط" للشكل الحر • وفى القصيدة بالإضافة إلى هذين المظهرين من مظاهر التجديد، محاولةٌ طريفة للمزاوجة – فى إطار الشكل الحر – بين بحرى البسيط والسريع •

وقد استطاع السياب فى براعة أن يوائم بين أبعاد تجربته النفسية وهذا التنويع الموسيقى ؛ بحيث يأخذ كل بعد من أبعاد التجربة شكله الموسيقى الملائم الذى يعكسه دون أن يحس

المتلقى بأى افتعال أو نشاز فى هذه الانتقالات : بين الشكل التقليدى والشكل الحر ، وبين وزن السريع ووزن البسيط خلال المقاطع الحرة الوزن • فنراه مثلا فى المقاطع الحرة يراوح بين وزنين هما السريع والبسيط ، وينتقل بينهما فى براعة شعرية فائقة • وتتجلى هذه البراعة فى استخدامه لدى الانتقال من أحد الوزنين إلى الآخر صيغة "مستفعلن فاعلن" التى يمكن اعتبارها – فى إطار الشعر الحر – بيتا بسيطا أو سريعا • (٤٨) ومن هذه المحاولات أيضا آخر قصيدة كتبها "السياب" قبل وفاته فى الكويت ، وهى قصيدة "إقبال والليل" وفيها يمزج السياب بين بحرىْ الطويل "تقليديا" والكامل " حرا " •

وقد انتشر هذا النمط فى الشعر الحر بعد ذلك ، وتأثر كثير من الشعراء بتجربة السياب فى "بورسعيد" بالذات ، ومن الذين تأثروا بهذه المحاولة" أحمد عبد المعطى حجازى" فى قصيدته "رثاء المالكى" التى كتبها فى رثاء المناضل السورى الشهيد عدنان المالكى • والمسار النفسى لهذه القصيدة يتردد بين إحساسيين أساسيين : إحساس الشاعر بالاعتزاز بتضحية المالكى وبطولته ؛ وإحساسه بالأسى من أجل الأجزاء الغالية من الوطن العربى التى ما زالت – رغم تضحيات أبنائها – تززح تحت نير الاستبداد والطغيان • أى أن المسار النفسى لهذه التجربة موازٍ تماما لمسار تجربة السياب فى "بور سعيد" ؛ فالنغمتان الأساسيتان فى قصيدة حجازى هما نفس نغمتى قصيدة السياب : نغمة الفخار والاعتزاز بالتضحية والفداء ، ونغمة الأسى لفداحة التضحية ، أو لقصور الواقع عن أن يبلغ الأحلام التى ضحى فى سبيلها الشهداء ! وتظل هاتان النغمتان تتجاوران حينا ، وتتوازيان حينا ، وتندمجان أحيانا ؛ فى كلتا القصيدتين • (٤٩)

وإذا تأملنا الملامح الأساسية لتجربة حجازى ، وإطارها الموسيقى العام فى القصيدة ، أدركنا وضوح الشبه بينها وبين تجربة السياب فى "بور سعيد" لا فى إطارها النفسى فحسب ، وإنما أيضًا فى تكنيكها الموسيقى ؛ وذلك من حيث **المزاوجة بين الشكلين الحر والتقليدى** ، بحيث يعبر كل شكل منهما عن حركة من الحركتين الأساسيتين اللتين تكونان الإطار النفسى للتجربة . ثم من حيث اختيار نفس الوزن التقليدى الذى اختاره السياب "البسيط" لنغمة الاعتزاز والفخر . واختيار نفس الوزن الحر – وهو البسيط أيضا – الذى اختاره السياب لنغمة الأسى بالحزن . فكل هذا التشابه بين التجربتين ينم عن تأثر حجازى بالسياب ، ومما يزيد فى قوة هذا الاحتمال وجود شبه بين مطلعى القصيدتين من حيث التصور العام لقيمة التضحية ، بل من حيث وسائل التعبير عن هذا التصور ! (٥٠)

٨–٣

كانت حركات التجديد تستهدف – من بين ما تستهدف – التجديد فى **أنظمة التقفية فى القصيدة العربية** . غير أن هذه الحركات كلها – فيما قبل حركة الشعر المرسل – لم تكن لتحرر القصيدة من أسر القافية الواحدة إلا لتسلمها إلى نظم جديدة ربما كانت أكثر تعقيدا وقيودا من القافية الواحدة . ثم جاءت حركة الشعر المرسل فكانت أجرأ ثورة على نظام القافية فى القصيدة العربية ، فقد استهدفت هذه الحركة التحرر التام من أى شكل من أشكال التقفية ، وجاءت القصيدة المرسلة متحررة تماما من كل لون من ألوان القافية المكررة .

ولا يفوت "على عشرى" أن يؤكد رفضه لهذا الإفراط

ودعمه للتجديد الرشيد ؛ لأن **التطرف فى دعوة الشعر المرسل** كان عاملاً من عوامل اندثارها ، فلا شك أن القافية عنصر هام من عناصر الموسيقى فى القصيدة العربية ، والتضحية بها إنما هى تنازل مجانى عن قيمة جمالية مــن الممكــن اســتغلالهما استغلالا تعبيريا وجماليا معا : الجانب الجمالى فى القصيدة من ناحية ، وأدوات الشاعر التعبيرية من ناحية أخرى ، لذلك لــم يقدر لحركة الشعر المرسل أن تعيش طويلا .

ثم جاءت حركة الشعر الحر فأحس روادها أول ما أحسوا بثقل القافية الموروثة التى "تضفى على القصيدة لونا رتيبا يُمــل السامع ويصرفه عن تلون التجربة ونموها ، دون أن يــنعكس شىء من ذلك فى القافية [٥١] . لكن المؤكد – فيما نظن – أن القافية الموحدة صورت أحاسـيس كثيــرة ، وأدت معــانى لا حصر لها فى نفوس شعراء أخلصوا لهــا ، فتحولــت "القيــود والالتزامات" لديهم إلى عوامل تدعم الإبداع ، وتؤكد العبقرية ، وتفرق بين العباقرة ومحدودى الموهبة .

بعد أن يتناول الأنماط الأساسية لقافية القصيدة الحــرة ، يقرر الناقد – فى تواضع آسر – أنه لم يهدف إلى أن يضع لها القوانين أو القواعد ؛ لأن فكرة **القافية الحرة تتمرد علــى كــل قانون** أو قيمة من القيم الجمالية العامة ، وتــأبى كــل قاعــدة مسبقة . وأنه إنما حاول أن يرصد ويحصــر هــذه الأنمــاط ويصنفها . ثم يضيف : ولا يدعى البحث أنه قد أحــاط بكــل أنظمة التقفية فى القصيدة الحرة ، وقصارى ما يدعيه أنــه قــد رسم الأطر الأساسية لكن نمط من أنماطها . أمــا الحصــر الشامل فإنه يخرج عن طوق البحث ، لأن كل قصــيدة حــرة

تهفو لأن تستقل بشكلها الموسيقى الخاص !

وقد اتضح من العرض السابق مدى ما فى أنماط التقفية فى القصيدة الحرة من مرونة وطواعية وسعة ، الأمر الذى يقضى على الرتابة فى أنظمة التقفية التقليدية ويحرر طاقة الشعر التعبيرية من طغيان هذه الآلية المغرورة على حد تعبير نازك الملائكة عن القافية التقليدية ! تلك القافية التى كانت تضطر الشاعر أحيانا لأن يختار القافية أولا ثم يكتب البيت الشعرى بعد ذلك وفقا لها(٥٢) .

وربما كان فى تلك النظرة التى أيد فيها الناقد "نازك" قدر من الغبن للقافية العمودية التى اتسعت على امتداد القرون لتجارب الشعراء ، ولم تكن قيدًا إلا على من توهم أنه شاعر !

٨ - ٤

استمر الناقد يتابع "**المزج بين الشكلين**" ويوالى تقويم تجاربه ، ويلمس مدى نضجها واستمرارها فى التطور ، منطلقا فى كل ذلك من "حداثة الأصالة" التى تشكل رؤاه النقدية. ومن هنا كان تعليله الموفق لذلك المزج بإرجاعه إلى إحساس الشاعر المعاصر بأن بعض أبعاد رؤيته لا يلائمها إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق ، ومن ثم مزج بين الشكلين فى القصيدة الواحدة ، وبخاصة تلك القصائد التى يكون فيها نوع من الحوار أو الصراع بين صوتين ، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر(٥٣) .

وهنا يضيف إلى تجربتى "السياب" و "حجازى" تجربة بارعة لسميح القاسم فى قصيدته "حوارية العار" التى تتجاور

فيها مجموعة من الأصوات : السلطان ، السادن ، العبيد ، أوزيريس(٥٤) ، الشاعر • وتدور القصيدة حول الصراع الأبدى بين السلطان وعملائه من ناحية ، وبين قوى المقاومة والصمود من ناحية أخرى • وقد استخدم الشاعر الشكل الحر فى التعبير عن كل الأصوات ما عدا صوت الشاعر فكتبه بالشكل الموروث بكل ما فيه من علو النبرة وفخامة الإيقاع • "وكأنما يريد أن يجعل نبرة صوته أعلى من كل النبرات ؛ ليؤكد من خلال ارتفاعها إصرار المقاومة على الاستمرار رغم كل التضحيات وكل البذل • ومن ثم فإنه يعبر عن صوت "أوزيريس" نفسه بالشكل الحر ؛ لأنه يريد أن يجعل صوت الصمود ، الذى يرمز إليه الشاعر ، أعلى من آلام التضحية التى يرمز إليها "أوزيريس" • ولأن صوت القيادات الروحية والفكرية – التى يرمز إليها أوزيريس أيضا فى بعض جوانبه – يكون عادة أهدأ نبرة من صوت الجماهير ممثلة فى الشاعر" (٥٥) •

وهكذا تبدأ القصيدة بصوت "السادن" العميل وهو يزين لسيده البطش والاستبداد ، ويغريه بأن يمطر على الأتباع ياقوتا، وعلى المعارضين "الفلول الجاحدة" نيرانا ! وعقب صوت "السادن" يأتى صوت "العبيد" خانعا مسحوقا ذليلا •• مرددا فى بلاهه أصداء صوت "السادن" : المجد لك ، المجد لك! ثم يأتى صوت "أوزيريس" هادئا ولكن فى صلابة :

عبْرَ القرون الدامسات ، وعبر طوفان الدماءْ

عبر المذلةِ ، والخيانةِ ، والشقاء

•• •• •• •• •

عدنا ، وملء قلوبنا وهَج النبوة والفداء

عدنا ، وملء شفاهنا تسبيحةُ الأفق المكبل للضياءْ

وبعد صوت "أوزيريس" يأتى صوت "الشاعر" صـــامدا ، هادرا ، حاسما : بإيقاعه الكلاسيكى البارز :

غير اللـــواء الحـــر لا نترســـمْ	**وبغير صكّ جراحنا لانقســـمُ**
ولغير قدس الشعب لسنا ننحنى	**وبغير وحى الشعب لا نتكلم**

ويلاحظ الناقد التناسق البارع بين الأصوات المتحـــاورة ؛ فصوت "العبيد" يأتى صدى ذليلا لصوت "السادن" علـــى حـــين يأتى صوت الشـــاعر هـــادرا عزيـــزا ، كجـــواب لصـــوت "أوزيريس" ، وخلال هذا المزج يلاحظ أيضا حرص الشـــاعر على بقاء نوع من الصلة بين كل الأصـــوات المتحـــاورة مـــن خلال اختيار "الكامل – فى شكله العمـــودى والحـــر – قالبـــا موسيقيا لكل هذه الأصوات(٥٦) .

– ٩ –

٩–١

هكذا ظلت موسيقى الشعر عشق "على عشـــرى" الأكبـــر وهمه الأول ؛ فلم يترك فرصـــة لإنمائهـــا والتطـــور بهـــا إلا اهتبلها. ولم يمر على إنجاز فنى يرقى بها إلا أشاد به .

فهو فى دراسة له عن "فولاذ الأنـــور" (٥٧) يتوقـــف أمـــام الموسيقى كأداة رئيسة من الأدوات الفنية التـــى اتكـــأ عليهـــا

الشاعر في تصوير تجاربه ، ويلحظ ما في تلك الأداة من إيقاع هادر أو بطيء ، ويبصر ما تضيفه إلى التصوير من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التي تستعصى على اللفظ ، ويتوقف أمام بروز العنصر الموسيقى بروزا واضحا ، يتمثل في استخدام بيت واحد مدور مداه أربعون تفعيلة ، توشحها قواف داخلية يتنوع بها إيقاع "المتدارك" ؛ وذلك في تصويره لوجه مصر – ممتزجا بوجه محبوبته – بعد نصر أكتوبر.

كما لم ينس الموسيقى في دراسته لـ "أبو سنة" (٥٨) ، فهو وإن مر عليها مرورا عابرا طغى عليه اهتمامه بـ "المفارقة التصويرية" ، فقد توقف في الدراسة التالية عن "شجرة الحلم" (٥٩) توقفا طويلا تناول فيه كثيرا من الظواهر الموسيقية التي ترددت لدى الشاعر ولدى "أبو سنة" ، خاصة ما يتعلق منها باتخاذ "الخبب" قالبا موسيقيا للتجربة .. وقدرة كل من الشاعرين على أن ينأى بإيقاعه عن النثرية التي تنشأ عن استخدام هذا القالب .

. ثم يشيد **ببراعة الاستخدام لأسلوب "التدوير"** في "شجرة الحلم" براعة تجاوز "التقليد" الذي وقع في براثنه كثير من الشعراء ، دون أن يكون في طبيعة الرؤية ما يبرر استخدام "التدوير" ، فضلا عن أن الاستخدام غير الواعي له يضاعف من النثريه والركاكة الموسيقية ، ومن ثم تتاثرت في "شجرة الحلم" بعض الضوابط الموسيقية ؛ كالاتكاء على عدد من القوافي تكون بمثابة محطات يتوقف عندها تدفق الإيقاع ، والإتيان بأبيات قصيرة غير مدورة تتجانس مع طبيعة الرؤية الفنية (٦٠) .

وتشف رؤية على عشرى فى "التدوير" عن اتخاذ أطول صيغة للبحر العمودى مقياسا لطول البيت فى الشكل الحر ، فإذا ربطه الشاعر بالأبيات التى تليه فقد استخدم "التدوير" ، وقد ظل يتحفظ على مبالغة بعض الشعراء فى "التدوير" دون مسوغ فنى ، حتى صارت بعض القصائد بيتا واحدا متصلا ، لا ينتهى – عروضيا – إلا مع نهاية القصيدة ؛ متناسين أن هذا الإفراط يرهق القارئ الذى يركن فى العادة إلى وجود وقفات موسيقية فى نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه ، كما أنه يضعف الإيقاع العام فى القصيدة ، ولذلك يحاول بعض آخر منهم تعويض ذلك بتكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها عن طريق بعض القوافى الداخلية، واستغلال التكرار الصوتى فى إضفاء جو موسيقى معين ، تتفاعل معه وفى إطاره بقية وسائل الإيحاء الأخرى (٦١) ،

وبعد لمسات عروضية بارعة تغوص فى دوائر الخليل – وتتكئ على "فاجنر" والرمزيين – يرى أن " أمل دنقل" استطاع أن يثرى الإيقاع بتحويله البيت "الرملى" الأساسى" إلى مجموعة من الأسطر التى يكاد كل منها يصبح بيتا مستقلاً له كيانه الموسيقى الخاص ، دون أن يفقد صلته بالإيقاع الأساسى فى القصيدة ، ثم لا ينسى أن يشير إشارة دالة متزنة إلى أن "التدوير" فى القصيدة الحرة لا يزال فى دور التجريب ! والقليل جدا من نماذجه هو الذى استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقى للقصيدة العربية الحديثة شيئاً ذابال (٦٢) ،

وهكذا ظلت تلك النظرة النقدية الثاقبة البديعة هادية له فى توقفه أمام الموسيقى وقفه طويلة فى "عن بناء القصيدة العربية

الحديثة" [٦٣] استعاد فيها كثيرا مما قاله فى "موسـيقى الشـعر الحر" بعد صقله وتنقيحه ، والإفاضة عليه من خبراته وتجاربه وقراءاته ، فضلا عن العقلانية وهدوء الحماسة لقضية عمـره فى تجديد موسيقى الشعر ، حتى صار يرى أن الشكل الحـر يلتزم التزاما دقيقا بالأساس الجوهرى من أسس الإيقـاع فـى الشعر العمودى ، وهو تكرار وحدة الإيقاع ، كمـا يلتـزم - بشكل أكثر مرونة - بالقافية ، ولم يتحرر هذا الشكل إلا مـن "البيت بمعناه الخليلى" !

٩-٢

فى تأصيله لجذور "الشعر الحـر" [٦٤] وجلائـه لـدور محمود حسن إسماعيل فى هذا التأصيل - يتوقف وقفة خاصـة - كانت ضرورية - أمام "مأتم الطبيعـة : أبولـو - فبرايـر ١٩٣٣" التى رثى بها "شوقى" ، والتى مزجت - كالموشـح - بين التحرر والانطلاق ،

أى خطـب قـددهاه   وأسَـى أطبـق فـاهْ
أتـرى شـامَ الجِنـان   خمـدت فيهـا الحيـاه [٦٥]

وبعد أن يتكرر هذا "الموشح الرملى" - يثب الشاعر فـى ختام القصيدة وثبة عبقرية تجسد مفهوم "الشعر الحـر" بـأدق معانيه ، فتحرر تماما من الالتـزام بالتقفيـة، أو التقيـد بعـدد التفعيلات : [٦٦]

كللوا النعش بريْحان الرياض

والورود
ليضوعَ الطيبُ من أردانه فيها حياة ومماتا
. . . .
لم يمت شوقى وفى الشرق شعاع من سناه

والـلافت للنظر أنه انصرف بعد هذه القصيدة عن نشر الشعر الحر انصرافا كاملا ، ولم يعلل على عشرى لذلك ، وربما كان ذلك من الشاعر نوعا من الإدلال بطاقته الشعرية العبقرية (أو الوحشية على حد قول مندور!) .. وإشارة إلى أن عودته إلى الشعر العمودى وعزوفه عن الشكل الجديد لم يكن عن عجز ، كما أن الجودة والتفرد هما همُّه الأولُ ، فإذا حققها فى الشكل الذى ارتبط به ارتباطا حميما فلا جرَم أن يلوذ به ، ويعزف داخل الإطار العتيق أعذب الألحان المعاصرة !

لكن عبقرية محمود حسن إسماعيل لا تكف عن الحركة والتجديد والابتكار ؛ فقد حنَّ إلى الشعر الحر فأعاد نشر "مأتم الطبيعة" فى عدد أكتوبر ١٩٧٠ من "الهلال" ثم نشرها مرة أخرى فى "نهر الحقيقة" - ١٩٧٢ ، بالإضافة إلى بعض القصائد الحرة الأخرى التى كتبها فى أواخر الستينيات ، ونشرها فى "صلاة ورفض" - ١٩٧٠ .

وظل حماسه يزداد للشعر الحر حتى غلب على نتاجه ! بل إنه فى "الوهج والديدان" التى سبقت "مأتم الطبيعة" - وتوشك ن تكون دفاعا فنيا رائعا عن الشعر الحر - يكاد يتحول إلى الهجوم على من "يفرض" على الشاعر القيود حتى لو كانت فنية :

تفعيلتان
ثلاث تفعيلات

وسبع تفعيلات

. . .

وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات
تدفق النورُ على حفائر الأموات
شلال موسيقى بلا قواعد مرسومة الرنَّات

. . .

لكل جيل كأسه ، لا تفرضوا الدّنان
ملَّ الندامى حولكم عبادة الأكفان !

. ولا ندرى ما الذى أعجل "على عشرى" عن التلبث أمام "شباب الشيوخ" المقتحم المتدفق إبداعا لدى الشاعر .. إبداعا يفسح له مكانا بارزا متقدما ، ويضعه على رأس الصفوة الرائدة للحركة الشعرية المتدفقة ؟! . مع ملاحظة أنه كان فى العمر الذى يهدأ فيه البشر ويتصالحون مع الزمن . بل قد تتصادم مواقفهم – كالعقاد – الجديد منها بالقديم ! ربما نتج ذلك عن الجيشان العاطفى الذى ظل يمور فى أعماق الشاعر ويدفعه دفعا إلى الحركة والتجدد تجاوبا مع حركة الحياة وتجددها . كما يمكن أن يكون وراء ذلك بحثهُ الدائب عن "المثل الأعلى" الذى ينشده ، والذى يزداد وضوحه دائما ولا يمكن إدراكه أبدا !

ولعل هذا هو الذى أكسب "شعره الحر" مذاقا خاصا وتفردا فريدا صدرا عن "حسه الموسيقى العارم واحتدام طاقته

الشعرية وتأججها .. وقد دفعه كل ذلك إلى إثـراء قصـائده الحرة بإضافات موسيقية تعوض غياب وحدة الوزن والقافية".. من نحو بنائه القصيدة على قافية واحدة مكتفيـا بتحـرره مـن الوزن . هذا البناء الذى غلب ذلك على القصـائد "الصـوفية" التى تتطلب طبيعة الرؤية فيها تكثيفا للجانب الموسـيقى كـ "قصيدة التزام" . ومن مثل بنائه القصيدة على قافيـة واحـدة أساسية يعود إليها على امتـداد القصـيدة ، وتتجـاور معهـا مجموعة من القوافى الثانوية(٦٧) .

ويظل على عشرى يروى عشقه للموسيقى وافتتانـه بهـا ، بلمس الإضافات الموسيقية العبقرية لـ "محمود حسن إسـماعيل"؛ من مثل حرصه على عدم التفاوت بـين أطـوال الأبيـات,(٦٨) وكإدراكه أهمية الشكل العمودى واعتزازه به من خلال إيـراده – فى معظم القصائد – مقطعا موحد الوزن والقافية ، أو إكثاره مـن الترصيع ، والأبنية التركيبية المتماثلة ذات الوزن الواحد ، وكذلك الصيغ الصرفية المتقابلة ذات الوزن الواحد .

وهذا الزخم الموسيقى الباذخ يتجلى بشـكل بـارع فـى "موسيقى الوداع الأخير" التى رثى بها الدكتور غنيمى هلال :

١ –أشتاق أن أقول كان موجة صوفيه الهدير .

٢ –لحدًا لكل ظلمة ، سدا لكل رجعة ، مدًا لكل نور .

٣ –وكان فأسَ حاطب ، وكان كأسَ شارب ، وكـان لمـحَ سارب فى توهة العبور .

٤ –وكان دربَ سائل، وكان حرب جاهل، وكان سـكْبَ يقظـة ونور.

٥-وكان فى انطوائه ، وكان فى انتمائه ، توهجا يدور !

٦-وكان فوحْ عشبةٍ نديانة فى ربوة أبيّة مستتره .

٧-مرت عليها الريح ما أفنتْ عبيرًا بثّه ونشرهْ .

٨-واحتدمت من حوله كى تصهره .

ولكى يجسد إبداع الشاعر ويقربه إلى القارئ ؛ أعاد تنظيم الأبيات لتشف عما تعزفه من موسيقى ، ولتكشف عن إبداع نقدى يوازى الإبداع الشعرى : (٦٩)

لحدًا لكل ظلمة

سدا لكل رجعة

مدًّا لكل نور

وكان فأس حاطب

وكان كأس شارب

وكان لمح سارب

فى توهة العبور

وكان حرب جاهل

وكان سكب يقظة ونور

فالشاعر يوظف "الترصيع" فى تفتيت كل بيت من الأبيات الثلاثة (٢-٤) إلى صيغ موسيقية جزئية تتمتع بنوع من الاستقلال ، وتنطوى - فى الوقت ذاته - داخل الإطار

الإيقاعى العام للبيت . فالصيغة "وكان فأس حاطب" لها نوع من الاستقلال إذا قابلناها بـ "وكان كأس شارب" وهما معا ليسا بيتين مستقلين ، بل أجزاء من البيت الثالث . ولم يكتف الشاعر بهذا التفتيت الذى يزيد من ثراء الإيقاع بل عمد إلى إثراء كل صيغة من هذه الصيغ بمجموعة من القيم الموسيقية النابعة من طبيعة "الترصيع" بمظاهره الثلاثة : التقفية الداخلية، تماثل الأبنية التركيبية ، اتحاد الصيغ المتقابلة فى الوزن .

حيث يتمثل المظهر الأول فى (حاطب ، شارب ، سارب، لحدا ، سدا ، مدا) والثانى فى انتظام مجئ خبر الفعل الناقص المنصوب فى بداية البيت الأول ، يليه جار ومجرور ومضاف إليه : (لحدا لكل ظلمة) . أما فى البيتين الثانى والثالث فيبدأ كل منهما بحرف عطف يليه فعل ناقص وخبره ، بعدهما مضاف إليه (وكان فأس حاطب ..) .

ثم يضيف الشاعر إلى هذه الهندسة الإيقاعية البارعة التوافقَ الوزنى بين الوحدات الصرفية المتقابلة التى تتكون منها الأبنية التركيبية . فكل وحدة تماثل فى الوزن الوحدات المقابلة لها فى بقية الصيغ : (لحدا ، سدا ، مدا .. حاطب ، شارب، سارب) .

ويستمر على عشرى يفيض على القارئ من إبداعه النقدى ونظراته البصيرة ؛ فيلاحظ أن الشاعر لم ينس أن يكسر انتظام هذا السياق من وقت لآخر ، حتى لا يبدو الأمر نمطيا مملا ؛ فالوحدة الثالثة فى البيت الثانى "لمح" غير مسجوعة مع الوحدتين الأولى والثانية . والوحدة الأخيرة من البيت الثالث "يقظة" غير موافقة لأخواتها [٧٠] .

وها هو ذا لا يجد لديه أفضل من "محمود حسن إسماعيل" ؛ فيعود إلى إبداعه المنفرد للإقناع بضرورة استخدام قافية موحدة طوال قصيدته الحرة تحقيقا لإبراز الإيقاع كما فى "التزام" (٧١) التى تجاوز المائة بيت ، والتى التزم فيها قافية واحدة هى النون الساكنة المسبوقة بألف . فى حين لم يلتزم بتكرار وحدة الإيقاع "متفاعلان" عددا محددا من المرات فى كل بيت . فتنوعت أطوال الأبيات ما بين وحدة واحدة ، ووحدتين، وثلاث ، وخمس وحدات" . ولكن الشاعر فى غمرة سبحه فى ذلك الأفق الصوفى – الذى يحس فيه بتعانق روحه مع الحقيقة وامتزاجه بها – أحس بأنه فى حاجة إلى تكثيف الجانب الإيقاعى وإثراء الناحية الغنائية ؛ فالتزم قافية واحدة طوال القصيدة .. ثم دعمها بمجموعة من القوافى الداخلية التى تغنى الإيقاع وتكثفه .

ولكى يوضح أن لكل قصيدة عالمها المتفرد وإيقاعها الخاص ؛ يشير الناقد إلى أنه فى مقابل هذا الالتزام قد تفرض التجربة التحلل من كل التزام ! بل إن الشاعر قد يهمل أدوات الربط اللغوية ، لأن تجربته مجموعة من الخواطر المبعثرة المشوشة كما فى قصيدة "مائدة الفرح الميت" لأبى سنة التى تجسد انبتات الصلات بين حبيبين انطفأت بينهما جذوة الحب ، فجاء تغير القافية تصويرا للعزلة التى تفرض ظلها على الموقف الشعرى .. فعلى حين : " ينبت ظلى فى مرآة الحائط ، ينبت ظلكِ فى مرآة السقف .. تقتسم الصمت .. تفصلنا مائدة الفرح الميت !!" (٧٢) .

٣ - ٩

وهكذا ظل يهشّ لإنضاج قواعد لموسيقى الشعر الحـر ، تلك الموسيقى التى شغلته منذ بواكير انتاجه وظل على امتـداد حياته مهتما بها وفيا لها ، ومن ثم رحب باستمرار العطاء من جيل الرواد ، وشد على أيدى نازك منوها ببراعتها فى تطويـع "مخلع البسيط" الذى لم يسبق لأحد أن كتب عليه قصيدة حرة – فجعلته قالبا لقصـيدتها ، "زنـابق صـوفية للرسـول" ، ثـم استخلصت من وحدة الإيقاع المركبة فى هـذا الـوزن إيقاعـا بسيطا تتألف وحدته المكررة من تفعيلة واحدة هى "مستفعلاتن"؛ لأنها فطنت إلى إمكان انقسام وحـدة إيقـاع مخلـع البسـيط "مستفعلن فاعلن فعولن" إلى وحدتين متساويتين بتعديل طفيـف هو زيادة حرف ساكن على التفعيلة الثانية بحيث تتحـول إلـى "فاعيلن" وهذا التغيير لا يخرج بالوزن عن إيقاعه العام ، وفى نفس الوقت يتيح لنا شطر وحدة الإيقاع الثلاثية إلـى شـطرين متساويين ؛ أى أن الوحدة المكررة تصبح وحدة بسيطة مكونـة من تفعيلة واحدة هى "مستفعلاتن" [٢٣] .

لكن الناقد المولع بالموسيقى وبإبداعها داخل القصـيدة ؛ يعلق على محاولة نازك تعليقا بارعا ، حين يراها "لم تكن فـى حاجة من الأساس إلى زيادة الحرف الساكن فى التفعيلة الثانيـة "فاعلن" ؛ لأن وحدة الإيقاع الأساسية لمخلع البسيط يمكـن أن تنقسم إلى قسمين متسـاويين عروضـيا ، أساسـهما التفعيلـة "مستفعلاتن" ولكن الثانية منهما مخبوئة ، والخبن زحاف شديد الشيوع فى "مستفعلن" .

كذلك لم ينس الهدف الأساسى والأسـمى لجهـده الخصـب الدائب فى دراسة الموسيقى ، وهو الدور الخلاق المتفـرد الـذى

نؤديه في القصيدة ؛ بتصويرها، للخلجات الشعورية الغامضة التي تستعصي على اللغة ، وتعبيرها عن تعدد الأبعاد والمستويات النفسية والشعورية ، والتفاعل بينها بعضها مع بعض - في رؤية الشاعر ، أي أنها تسهم إسهاما فعالا في "البناء الدرامي" للقصيدة بما يمثله من أهمية في التطور بها (٧٤).

وقد كان ذلك يلح عليه كثيرا ، فتناوله في أكثر من موضع. وتكفي وقفة يسيرة أمام إشادته بريادة "جبران" وتوفيقه في استغلال البناء الموسيقي وإمكاناته للتعبير عن تعدد الأصوات وتصوير الصراع في "المواكب" التي يصور فيها الصراع بين بساطة الفطرة / الغاب ونقائها ، وبين تعقد الحضارة والتوائها. لجأ "جبران" إلى وسيلة موسيقية بارعة للتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية ؛ حيث أعطى كلا من الصوتين المتحاورين - اللذين يمثلان بساطة الفطرة وتعقد المدنية - وزنا موسيقيا مختلفا عن الوزن الذى أعطاه للآخر . أما صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزنا بسيطا عذب الإيقاع، لا تعقيد فيه ولا تركيب ، وهو "مجزوء الرمل" في حين أعطى الآخر وزنا مركبا معقد الإيقاع ، وهو وزن "البسيط" الذى تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين (٧٥) .

وقد وفق جبران في الاعتماد على تعدد الأوزان ، وفي الملاءمة بينها وبين ما تعبر عنه ، فحين يرتفع الصوت المعبر عن الحضارة بإيقاعه المعقد ،

والسرُّ في النفس حزنُ النفس يستره	فإن تولّى فبالأفراح يستترُ
والسر في العيش رغدُ العيش يحجبهُ	فإن أزيل تولى حجبه الكدرُ

يجاوبه الصوت المعبر عن البساطة والنقاء :

لـــيس فـــى الغابـــات حـــزنٌ   لا ، ولا فيهـــا الهمـــوم
فـــــإذا حـــــاء نســــيم   لـم تجـئ معــه السـموم

* * *

أعطنـــى النــــاى وغـــنّ   فالغِنــا يمحـــو المحـــنْ
وأنـــين النـــاى يبقـــى   بعـــد أن يفنـــى الـــزمن

- ١٠ -

١ — ١٠

"الشعر قول موزون مقفى – دراسة فـى قصـيدة النثـر العربية وامتداداتها" تلـك هـى الدراسـة الأخيـرة ، غيـر المطبوعة، التى ألقاها على عشرى قبل وفاته بعدة شهور أمـام "حلقة البحث" فى دار العلوم ، وبدا حينئذ مهموماً ينزف ألما ، وكأنما **كان الفارس ينعى أحلامه القديمة** فى تشـييد "مملكـة الشعر الحر" بل أكاد أقول إنها كانت "**صيحة البجعة الأخيـرة**" التى تنذر بالنهاية الكسيرة للفارس الذى آن لـه أن يترجـل ؛ ولأحلامه التى آن لها أن تتبخر ، أو تدفن !

ومن هنا كانت تلك الحدة الغريبة على كتابتـه النقديـة ، وكأنها تنفيس عما أصابه من قنوط وإحباط أمام "طوفـان مـن الهذر والهُراء يصرّ أصحابه على نسبته قسْرًا إلى الشـعر ! " وهذا ما دعاه إلى الاعتذار لقدامة – صاحب التعريف المشهور

للشعر : "رحم الله قدامة ، وغفر له ولنا – وما أبرئ نفسي – بمقدار ما حَّملنا تعريفه للشعر من وزْرَ ما أصاب شعرنا من عقم وجمود .. لقد أصبحت أكثر إدراكا لمدى حصافة الرجل حين أراد أن يؤسس للشعر تخومًا فنية حاسمة ، تصدّ عن حماه كل دعيّ يجترئ على اقتحام عالمه ! "(٧٦) .

ولا ينفي على عشرى ما يشوب هذا التعريف من جفاف، وينبه إلى أهمية امتصاص ما فيه من رحيق دون رفضه أو السُّخْر به. وبخاصة أن أحدث التيارات النقدية الواردة من الغرب ، والتي تخلب لبَّ نقادنا ومبدعينا – تقوم على أسس ومناهج وآليات رياضية ليست أقل جفافا من تعريف قدامة ! " (٧٧) .

ثم يتعامل مع التعريف تعاملا رشيدا يتسم بالسماحة وسعةِ الصدر اللذين تُضاعف منهما – مضطرين – إزاء تطبيقات بعض النقاد للمناهج الألسنية !

ونحن إذا قمنا بتحرير مصطلحات قدامة على امتداد كتابه، سنجد أن تعريفه "أقرب إلى روح الفن والوعى بالطبيعة الجمالية للشعر ؛ "بخلاف مايوحى به ظاهره ؛ فعناصر هذا التعريف : القول ، الموسيقى ، المعنى . والقول فى هذا السياق لا يعنى إلا الأسلوب الشعرى الذى يُعنى بـ "الصياغة" و"التصوير" . ولا غرو فى ذلك ، فمصطلح القول / اللفظ عنده يشمل الإيجاز ، والكناية ، والتمثيل ، والجناس . وعندما يتحدث عن امتزاج عنصر اللفظ بعنصر المعنى يقرر أن سمات الجمال فى هذا العنصر : الإيجاز ، والتكثيف ، والإيحاء. ويظل قدامة يتحدث عن النعوت التى ينعت بها "اللفظ" بما يشمل الكناية و"التمثيل" .. بل وبعض المحسنات

البديعية . وبما ينتهي إلى تحديد بديع لـ "اللفظ" يجاوز بها قدامة الكلمة المفردة إلى الصياغة والأسلوب .

فإذا ما تركنا اللفظ فى مفهوم قدامة للشعر إلى المعنى ، فسوف نجده يعنى به الفنون الشعرية ، ويضيف إليها التشبيه ، مع إشارته البارعة إلى أن المعانى الشعرية أكثر اتساعا وتنوعا من أن تحصرها هذه الأغراض . ومن ثم تتعدد صور المعنى العام الواحد وتجلياته الفنية بتعدد الشعراء الذين يتناولونه (٧٨). وإضافته التشبيه إلى أغراض الشعر يدل بداهة على إدراك قدامة الفذّ الفارقَ بين المعنى العام والمعنى الشعرى المتمثل فى تأمل المعنى العام الغُفل تأملا شعريا وتشكيله فى كيان فنى متفرد ! ولا يغض من ذلك تلك النزعة المنطقية التى تناول بها قدامة موضوع التشبيه ؛ إذ ما يهمنا أن المعنى فى مفهومه هو المعنى الشعرى الذى تمتزج فيه الفكرة بوسائل تجسيدها الفنى امتزاجا حميما .

ولقد أصّل قدامة لنظريته تلك تأصيلا نظريا بارعا ، عندما جعل المعنى العام بمثابة المادة الغُفل والمعنى الشعرى بمثابة (الصور / المعانى) التى تتعدد بتعدد الشعراء الذين يبرعون فى تصوير المعنى العام . وتلك النظرة الحصيفة كانت البذرة التى أنمتها عبقرية "عبد القاهر" ، فيما بعد ، وكونت منها نظرية النظم عنده .

أما الموسيقى فقدامة يشترط عدم التكلف فيها ويحذر إقامتها على حساب المعنى؛ بحيث لا تضطر الموسيقى الشاعر إلى إدخال معان ليس الغرض فى الشعر محتاجا إليها .. وإسقاط معان لا يتم الغرض إلا بها. (٧٩) فالموسيقى ليست قيداً

يكبل الشاعر ويُغل إبداعه ، كما أنها ليست حلية تضاف إلى القصيدة . بل هى عنده (أداة إبداع أساسية فى يد الشاعر ، ومكوّن أساسى من مكونات البنية الشعرية ، شأنه شأن اللغة وشأن الفكرة . "وهى تمتزج بكل هذه العناصر والأدوات وتأتلف معها .ولنتأمل هذا المصطلح البارع – الائتلاف الذى تبناه القدامى – لإنتاج هذا الكيان الساحر : القصيدة ! (٨٠).

ومن الواضح أن قدامة قد استخلص الملامح التفصيلية لعناصر تعريفه للشعر من النموذج الشعرى الذى كان شائعا فى عصره الذى امتص ما سبقه من عصور أدبية . وهذا هو الشعر فى كل المفاهيم العامة التى تتكون من ثوابت لا تتغير بتغير العصور وتتسم بالعمومية والمرونة ... وهذا الإطار العام للإبداع مستمد من تطور المسيرة الشعرية منذ بدايتها إلى أن استقرت فنا بديعا . ولا يمكن لفن رفيع أن يخرج عن كل الأطر والمفاهيم الفنية . ولا يعنى ذلك فى نظرنا ، وبالضرورة فى نظر قدامة ، الحجرَ على محاولات التجديد التى حدث منها الكثير فى تاريخ الأدب ؛ لأنها تتم فى إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر ومقومات القصيدة.(٨١)

٢–١٠

ولم يكن هذا رأى على عشرى فى قدامة خلال حميّا الحماس لنزعته الأصيلة فى التجديد . وهذا تغير – أو تطور – فى الرأى لا يعيبه ، إن لم يزدنا له تقديرا . فقد آب إلى الرشد دون أن يمارى فيه !

لقد سبق له أن حمّل النقاد العرب – خلال حديثه عن

تفرد القصيدة الحديثـة وخصوصـيتها – مسـئولية انحصـار القصيدة العربية داخل أغراض محددة ، وافتقارها إلـى سـمة التفرد والابتكار ؛ لأنهم فرضوا على الشاعر القديم لونا صارما من الاتباعية ، بحيث لا يخرج عن الموضوعات والأغـراض العامة التى تناولها السابقون ، ولا يحيد عن المناهج والأساليب الشعرية التى انتهجوها • فناقد كقدامة بـن جعفـر لا يكتفـى بتحديد الأغراض العامة التى يدور فى فلكها الشـعراء ، بـل بتجاوز ذلك إلى تحديد المعانى الجزئية التى يدور حولها كـل غرض ؛ فيحدد للمدح أربع صفات إذا مدح بها الشـاعر كـان مصيبا ، وإن تجاوزها عُد مخطئا •• ثم يحدد الصفات الجزئية التى تندرج تحت كل واحدة من تلك الصفات العامة !

ثم يشير إلىٰ صدى ذلك لدى غيره من النقاد إلى أن يقـول: "ولا نتوقع بالطبع فى ظل هذه التقاليد الاتباعية الصارمة أن تكون سمة "التفرد والخصوصية من السمات التى تتصف بها القصـيدة العربية القديمة • وإن كان شعراؤنا القدامى – لحسن الحظ – لـم يلتزموا كثيرا بهذه التقاليد الصارمة ! " (٨٢) ويبدو أن الاستدراك الأخير كان هو البذرة التى ظلت تنمو فى أعماقه حتـى أثمـرت رأيه الأخير.. الرشيد ، المنصف لقدامة بن جعفر !

– ١١ –

١١–١

يأسى على عشرى لتلك الحركة التى حاولـت أن تطـور فدمرت ، أو دمرت وهدمت تحـت سـتار التطـوير ! وهـى الحركة التى احتضنتها مجلة (شعر) البيروتية فى بدايـة عـام

١٩٥٧م ، وروَّجت لما عُرف بعد باسم (قصيدة النثــر) التــى هدفت إلى تحطيم مقومين رئيسين من مقومات الشعر همــا : الموسيقى والمعنى ! وظلت فى أعدادها الأولــى تكثــر مــن نماذجها ، دون أن تسميها ، لأدونيس ويوسف الخــال وأنســى الحاج والماغوط - إلى أن صك "أدونيس" (١٩٦٠) مصــطلح "قصيدة النثر" في مقالته التى استمدها من كتاب "سوزان برنار" : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، والشيء نفسه فعله "أنسى الحاج" فى مقدمته لمجموعته الشعرية "لن" .. وهما العمــلان اللذان صارا المصدر الأساسى للمولعين بهذا الشكل الوافد !

وفى تصديه لانهيار حلمه الأدبى يمتشق علــى عشــرى أسلحته الفنية ويشحذها ليبُطل الدعاوى اللقيطة لهــؤلاء ، دون أن يتكئ على دافع قومى أو عقائدى أو شوفينى! مع أنه لو فعل لكان له الحق كل الحق فى ذلك ؛ إذ إن هذه الدعوات المشبوهة كانت تجسيدا لحروب عقدية برع الغرب فى شنها منــذ وقــت مبكر ، مستغلا حالة الانبهار بالنموذج الغربى ليفرض هيمنتــه الشاملة على تلك المنطقة الحساسة ، وقد تأكد أن المخــابرات الأمريكية (C I A) كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ، ومن بينها نشاط "جماعة شعر" ، وشواهد ذلك موجودة ومُعلنة فــى الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات .. أى قبــل ثلاثــين عاما من صدور الدراسة المطولة الموثقة للباحثــة البريطانيــة "فرانسيس سوندرز" تحت عنوان "من الذى دفع أجر العازف"؟! دور المخابرات الأمريكية فى الثورة الثقافيــة - ١٩٩٧، (٨٣) وبالطبع فإن من يدفع أجر العازف له - كما قيل - أن يســمع اللحن الذى يُعجبه ! ولذلك غطى هؤلاء الحداثيون العرب، على

موقفهم بالمسارعة إلى اتهام من يخالفهم بالجهل والانعزالية والانغلاق .. ثم بالأصولية التى صارت تتردد كثيرا فى الزمن الأخير !

١١-٢

تستحق دراسة "سوندرز" التى تجاوزت الخمسمائة صفحة واستنفدت سنين طويلة من عمرها وقفة متأنية تميط اللثام عن كثير من الزيف والتضليل الذى عم حياتنا الثقافية ، فهى تفضح دور المخابرات الأمريكية فى تمويل الأنشطة الثقافية ، والذى لم يتوقف إلا بعد افتضاح أمر "رابطة حرية الثقافة" التى كانت ستارًا لهذا الدور . وهذه الوقفة ليس من همها اتهام أحد بالعمالة أو الاشتراك فى مؤامرة . لكنها تطمع أن تشير إلى علامات بارزة يمكن بعدها تقوم الحداثة والحداثيين العرب تقويما موضوعيا !

تقرر هذه الدراسة أن جزءا كبيرا من ميزانيات أقسام اللغويات فى الجامعات الأمريكية تأتى من المخابرات الأمريكية عن طريق مؤسسات ثقافية وهمية تؤسس لهذا الغرض ! وليس بخاف ارتباط الألسنية بالحداثة الأدبية والنقدية . ولعل هذا هو الذى حدد توجّه الدراسات العليا إلى كتابة الأطروحات التى يقدمها الأجانب - فى تلك الجامعات - عن لغاتهم ولهجاتهم !

وقد كان "مشروع مارشال" يخصص نسبة مئوية من ميزانيته لتمويل أنشطة "رابطة حرية الثقافة" من مجلات وكتب ومؤتمرات من أجل تغيير صورة أمريكا السطحية ؛ ثم الترويج لأسلوب الحياة الغربية . وهو ما يؤدى إلى تجنيد صفوة المفكرين

لخدمة الهدف الأمريكى وغوايتهم بنموذج الحياة الغربى.

وقد افتتح فى القاهرة خلال الخمسينيات مقر لتلك الرابطة. أى أن الحداثة الغربية تمثل الحلقة الأخيرة فى سلسلة الهيمنة والسيطرة على مقدرات الشعوب المقهورة ، ولذلك كان من الضرورى لرابطة حرية الثقافة توفير أبواق يُطل منها من يتعامل معها كمجلة (حوار) التى مثلت النسخة العربية المقابلة للمجلة اللندنية Encounter .. ولا تختلف نشأة مجلة (شعر) البيروتية التى يصدعنا الحداثيون بريادتها عن نشأة (حوار) بل إن مؤسسها نفسه "يوسف الخال" عادة فجأة من نيويورك إلى بيروت سنة ١٩٥٥م ليصدرها بعد ذلك بزمن وجيز[٨٤] !

إذن يمكن القول بأن هذه الحداثات التى انتهت إلى (التفكيكية) ؛ إن هى إلا التطبيق الأدبى للعولمة / الهيمنة الأمريكية التى تريد عالما بلا حدود ولا مراكز ، ولا قوميات. باستثناء مركزيتهم هم ، ومن خلال هذه "السيولة العالمية" يتسربون ، ويتزعمون العالم ، ويمتصون كل خير فيه !

ولا ندرى السر فى خفوت الأصوات المخلصة التى تتصدى لتلك الهجمات المبيدة : هل هو غياب سلطة الثقافة وسيطرة ثقافة السلطة ؟ أم هو كثرة المنتفعين (مالاً ونفوذا وشهرة) بتلك الهجمة ، وعلو أصواتهم وقوة نفوذهم ، ومسارعتهم بالاتهامات الملفقة لكل وطنى أو قومى ؟ أم أن الخنوع والتفكك والاستسلام والتبعية فى المجال الأدبى لم يكن إلا تجسيدا لما حل بمجتمعاتنا من نكبات داخلية وخارجية قصمت ظهرها وكادت تقضى عليها ؟ !

إن التصدى لتلك الهجمة المتوحشة ، واعتزازنا بهويتنا ؛ لا يعنى أبداً إدارة ظهرنا للعصر كما يتشدق البعض ! بل لنؤكد ذاتنا – كما فعلت فرنسا – ونضع بصماتنا على عولمة إنسانية تُعلى من قدر البشر وتحترم الاختلاف وتبشر بالتكامل . ومن هذا المنطلق لا يليق أن نتهم – إذا اعتززنا بتراثنا – بالتقوقع ، لأن تعاملنا مع ماضينا تعاملا نقديا رشيدا يحوله إلى طاقة خلاقة دافعة بحيث لا نتحول إلى مستهلكين فى كل شيء حتى اللغة ، منبع الفكر وحارسة الهوية ، صارت هى الأخرى كـ "مرقعة الدراويش" . كما لاحظ ذلك مفكر كبير كمحمود العالم(٨٥) ومن ثم ركز اهتمامه فى مجلته (قضايا فكرية) على تلك القضية . وكان حزينا على رؤية إسرائيل تقدم برامج للغة العربية ، من وجهة نظرها ، لإحكام السيطرة الفكرية على الأمة بعد أن تتآكل الهوية نتيجة تآكل اللغة ، وتطبيق (العبرنة) عليها !

- ١٢ -

١—١٢

بدأ الناقد المهموم بتتبع جذور قصيدة النثر فى "سجع الكهان" و"النثر الصوفى" ثم فى "الشعر المنثور" ، لدى جبران وأمين الريحانى ؛ مشيرا إلى أن واحدة من هذه المحاولات لم تتجاوز فى توصيف نتاجها بأكثر من أنه "نثر شعرى" . إلى أن جاءت الضربة القاضية لفن العربية الأول على يد هؤلاء من خلال نماذجهم التى خلت من الموسيقى ، بل خلا كثير منها من عنصر آخر لا يقل أهمية عن الموسيقى وهو المعنى الشعرى الذى يكمن وراء هالة من الغموض الفنى الشفيف ،

تضفى عليه قدراً من المهابة والجلال والسحر . نعم لقد عانى نتاج هؤلاء من "غياب المعنى" بمعنى عدم القابلية للفهم والإدراك ؛ فالقارئ لنماذجهم يجد نفسه يضرب فى تيه لا يبصر فيه هاديا ، ويخرج من رحلته المضنية معهم خالى الوفاض . ثم يورد نماذج من هذا الإنتاج يعدها أصحاب جماعة "شعر" أفضل تجسيد لقصيدة النثر، وينبه على افتقاده لأى تناسق يحقق الإيقاع الموسيقى. وفى المعنى الشعرى لا نجد إلا مجموعة من الهواجس والرؤى السوريالية المشوشة.. من مثل (تفقيس الصرخة) و (دحرجة البجع) و(جندلة الكنارى).. ويزيد من البلبلة أن هذه العبارات تظل كما وردت فى "شعرهم" ناقصة من الناحية التركيبية ؛ لأنها كلها أسماء للا النافية ولا أخبار لها . دون مسوغ مفهوم لحذف هذه الأخبار ! (٨٦)

ولا يظن ظان أن على عشرى يعمد إلى اختيار النماذج الرديئة لإنتاج هذه الجماعة . بل نجده يقدم أجود ما رآه ، ولأشهر شاعرين رادا قصيدة النثر وهما أدونيس وأنسى الحاج.

على أية حال ، جوبهت تلك الدعوة بموجة رفض عارمة من الواقع الثقافى العربى الذى كان لا يزال أشد عافية وأقوى انتماء إلى موروثه الثقافى . وترتب على ذلك أن أغلقت مجلة "شعر" أبوابها فى خريف ١٩٦٤م . وعندما عاودت الصدور – عن "دار النهار" – فتر حماسها لتلك الدعوة المشبوهة . "وهكذا يمكن القول بأن محاصرة الواقع الثقافى العربى العفىّ وقتها لقصيدة النثر قد نجح فى خنقها وجعل شجرتها تجف وتسقط . ولكن بذورها الشيطانية تناثرت عقب سقوطها فى أرجاء الوطن العربى لتنبت أشجارًا هجينة ؛ منتهزة فرصة تخلخل التربة العربية ، واضمحلال الانتماء العربى والإسلامى

فى مرحلة الهزائم التى تعاقبت على الأمة منذ العقد السابع من القرن العشرين . وقد أثمرت هذه الأشجار بدورها ثمارًا مـرة تحملَ أسماء مختلفة ، لكنها تتفق فـى التحلـل مـن الالتـزام بمقومات الشعر الأساسية ، على أيدى طائفة محرومة مما كان لدى الجيل المؤصل من موهبة وجدية وثقافة .. وسـط جـو اجتماعى موبوء بافتتان شباب المتشاعرين بـالنموذج الغربـى ثقافة واجتماعا وسلوكا ، مؤثرين السهولة على بـذل الجهـد ، والفوز بما يريدون دون تعب حتى وصلوا إلى درجة من غيبة الوعى .. أو العجز عن الوعى" ! (٨٧)

وتستفز هذه الأحوال حاسة الناقد الحزين فتحتد نبرتـه ، ويدين ما كان يرين على هذا الإنتاج من الركاكـة والثرثـرة والابتذال، متخفيا وراء واجهات زائفة براقة: مضادة النمطية ، قتل الأب ، التحرر من القَبْلىّ ، اكتشاف الآنى واليومى ، كسر التابو ! لكنه يباغتهم فى عقر دارهـم ، ويعتصـر نصوصـهم الهزيلة فلا يخرج منها بعد نقدها إلا بـ "خُفَّى حُنين" ! (٨٨) .

وكيف لا يأسى على عشرى وهو يرى أن هؤلاء الـدعاة الأدعياء للشعر قد انحدروا إلى ارتكاب سيئات تصل إلى حـد الجرائم؛ فيصورون الفعل الجنسى بصـور شـديدة الإسـفاف والابتذال .. تؤدى إلى انتهاك القيم الأخلاقيـة والاجتماعيـة انتهاكاً يتباهون به ؛ لأنهم يرونه لونا من كسر "التابو" برغم ما يثيره ذلك كله من العزوف عن هذا الإنتاج ، والتقزز منه! (٨٩)

وكان له بعد أن هدمهم فنيا ، أن يعترف بصـوت عـالٍ واثق : "إننى أنطلق هنا بالذات مـن منطلـق أخلاقـى فلـيس مطلوباً فى الأدب – وليس مقبولا منه – أن يكون لا أخلاقيا . وخاصة إذا كان لا يحمـل مـن عناصـر الأدب إلا كونـه لا

أخلاقيا" ! [٩٠] واستمر يهاجم رفضهم للقـيم والتقاليـد ، كمـا يفتخر بذلك المفرطون منهم ! كما بأسى لامتداد إسـفافهم إلـى الولع الغريب بالحديث عن عمليـات الإخـراج البيولـوجى ، ودورات المياه وما فيها ٠٠٠ وعـن كـل مـا يثيـر التقـزز والغثيان !! ، هذا الإسفاف الذى دعا أديبًا مرموقـا : "خيـرى شلبى" إلى أن يجأر ويحذر : أصبح الشعر مبصقه يتقيـأ فيهـا مريض الشعر علله وأمراضه الشخصية ! [٩١] .

ولكن على عشرى فى غمرة غضبه على من انهار حلمـه على أيديهم لا يفوته أن يشير إلى استخدامهم لبعض "التقنيـات" مثل اختلاف أحجام الحروف الطبيعية فى كتابه بعض الكلمات، أو كتابة بعض الحروف بكلمات متقطعة ، أو اسـتعارة نظـام "التعليقات" ، ثم يقوّم ذلك كله تقويما نقديا يبين أنهم مسـبوقون فيه ، وأن كيفية توظيفه لم ترق إلى مستوى الجودة .

وبرغم تلك النظرة الرشيدة المنصفة بـدا هـؤلاء كأنمـا يجبرونه على الخروج عن طبيعته الوقور وحسه الرهيـف . لذلك نقم عليهم تضخم إحساسهم المرضى بالذات ، وانتحـالهم لأنفسهم شخصيات الرسل والفلاسفة ، وإطلاقهـم علـىَ مـا يكتبونه أحاديثَ أو إشراقاتٍ ! كما تصدى لمحاولتهم المرضـية الغريبة لإبراز أسمائهم فى نصوصهم فـى طـابع اسـتعلائى مرفوض ٠٠ دفعهم إلى التطاول على قمم أدبية ونقدية نهضت على أكتافها القصيدة العربية الحديثة إبداعاً وتنظيرا ! [٩٢] .

٢–١٢

يختم الناقد تلك المحاولة التى تصدى خلالها لهذا المولـود الهجين بمجموعة من الملاحظات / السهام النقدية التى تقـوض

بنيانهم الذى هموا فيه بما لم ينالوا : فهو يبرز التناقضات التى قام عليها ؛ كالتناقض البدهيّ الأول فى المصطلح ذاته بين عنصريه : "القصيدة" و"النثر" !

ثم يدحض تناقضاً آخر طالما تشدقوا به يتمثل فى تبرير مشروعية "قصيدتهم" باسم الحرية ، فى الوقت الذى ينكرون على المتلقى حريته فى رفض ما يبدعونه من أشكال غريبة تتسم بالسوقية والثرثرة والابتذال ! كما يدحض موقفهم من قضية الوضوح فى الشعر ؛ فهم ينتقدونه بضراوة لدى غيرهم، أما لديهم فهم يعدونه – برغم ركاكته وابتذاله – "آية من آيات الحيوية ومظهرًا من مظاهر العبقرية واكتشافا للأنى ونفيًا للتجريد" ! وآخر هذه التناقضات التى يبرزها على عشرى هو التناقض بين التنظير والإبداع ؛ فالتنظير يبشر بحلول رائعة وبديعة لكل مشاكل الشعر العربى، على حين يخفق التطبيق الإبداعى فى ذلك إخفاقا تاما ! (٩٣) .

ويحمّل "على عشرى" النقد غير الرشيد الذى صاحب تلك الحركة وزْرَ ما أصابها من جموح ونزق ؛ حيث غذاها برؤى مشوشة ، وأحكام لا تستند إلى مرجعية موضوعية. ويبالغ فى الإشادة بها ، والتبرير لكل تجاوزاتها ! . بل إن موقف النقاد الكبار الذى لمسه على عشرى برفق ؛ تراوح – إزاء تطاول هؤلاء عليهم وابتزازهم لهم – بين اللين والشدة ! وربما كانوا مدفوعين فى موقفهم بالرغبة فى إثبات أنهم ليسوا أقل قدرة على التطور ومجاراة تيارات الحداثة من كتاب قصيدة النثر من الشباب . أو لعلهم منّوا أنفسهم – فى أفضل الأحوال ، بالأمل المراوغ فى أن تسفر هذه الحركة فى النهاية عن شئ ذى بال (٩٤) !

وبعد .. فقد انتهت تلك الرحلة العلمية الخصبة الرائدة

التى حددت الهدف وحققته ؛ ببيان مدى أصالة حركـة الشـعر الحر ، ومدى ارتباطها بموروثنا الأدبى • ثم بتحديـد الأسـس الفنية للشكل الموسيقى للقصيدة الحرة •

وخلال تلك الرحلة أضاء "على عشـرى" قضـايا أدبيـة كثيرة كانت محل خلاف وحوار منها نشـأة الشـعر الحـر ، وميلاده ، وتاريخ شيوعه • كما اهتم بالأسس الموسيقية التـى يقوم عليها ، واجتهد فى تحديد ملامح إطار عام للشكل الحر ، يهفو إلى وضع مصطلحات عروضية خاصة به •• بـدأ فـى "صكّ" بعضها خلال تناوله لهذه الأسس والأنماط الإيقاعية لها: من بسيط ، ومركب ، وممزوج ، ثم النمط المتعـدد الأوزان ، والنمط المزدوج الشكل •• كل ذلك من خلال تطبيقات نقديـة بديعة تقنع بالمصطلح وتساعد على ذيوعه • ثم كانت ملاحظته الدقيقة التى ظلت تشغله على امتداد البحث • وهـى إلحاحـه الدائم على **رسم وجهة جديدة مثمرة للحوار** ؛ بحيث لا يـدور بين رفض أو قبول ، وإنما يستشرف آفاقا أوسع للتجربة ، تقوّم عطاءها وتجبر نقصها !

* *

السِّفر الآخر

الرؤية النقدية لدى على عشرى

- ١ -

١ - ١

يتسم نقد "على عشرى" فى مجموعه **بالإحاطة الشاملة** بموضوعه ، **والمنهجية الواضحة** فى تناوله ، **والدقة الزائدة** فى تمحيص معلوماته ، وفحص أدواته تجاه القضايا التى يدرسها ٠ كما يتميز هذا النقد بلغة أدبية عذبة ودقيقة ، ناصعة وواضحة ٠ تكاد تجعل من نقده نصا إبداعيا موازيا لما يتناوله. ولعل شيئا من ذلك يشف عنه قوله عن الدكتور غنيمى هلال : "الريادة لا تعنى مجرد السبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك ٠ فذلك لا يعنى فى النهاية شيئا ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة ، وبلورة مفهوم علمى محدد ٠ ووضع مناهج علمية دقيقة يلتف حولها التلاميذ والمريدون" (١)

لذلك استصفى **"المريد" من "شيخه" أعظم** ما فيه وأكثره نبلا ، وأشمله نظرة وأغزره عطاء ٠ فهو يعجب بقلقه العلمى ودقته ، ويتخذهما نهجا هاديا له ٠ يتضح ذلك من مقارنته بين الطبعة الأولى والثالثة لكتاب الدكتور غنيمى "الأدب المقارن" حيث صارت هذه ثلاثة أمثال تلك(٢) ٠ كما يترسم خطاه فى تناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف ٠ لكنه فى كل تناول يلقى عليه أضواء جديدة ، وينظر إليه من زوايا طريفة. وكثير من ذلك قام به على عشرى فى تناوله المثرى لعديد من القضايا التى أرهص بها إبداعه المبكر فى "موسيقى الشعر الحر"(٣) ٠

أما حرص د٠ غنيمى على التدقيق والتأصيل العلمى فقد ملك على "على" أقطار نفسه ، وسار فى عروقه مسرى الدماء، ودعاه ذلك إلى الاستطراد فى ذكر الطرائف التى تؤكد ذلك

لدى أستاذه ، كما تعكس إعجابه الزائد به • ومن ثم تدفعه إلى المنافحة عنه تجاه من عدوا ذلك منه نوعا من الإفراط [٤] •

ولعل ذلك كله كان وراء اتخاذه أستاذه مثلا هاديا يحتذيه، حتى صارت الدقة الزائدة منهجا يأخذ به ، وديدنا لا يستطيع التخلي عنه، وهذا ما سوف نلمسه طوال مشواره النقدى•

٢—١

عند إشارته إلى كتاب محمد روحى الخالدى : "علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو" ؛ يرى من الضرورى ملاحظة أن الكتاب نشر أولا على حلقات فى مجلة "الهلال" (١٩٠٢–١٩٠٤) ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام ١٩٠٤ ، دون إثبات لاسم المؤلف الذى لم يُذكر إلا فى الطبعة الثانية عام ١٩١٢ الصادرة عن المطبعة ذاتها [٥] •

وفى تتبعه للمقالات التى مهدت لنشأة الأدب المقارن ، كانت **الدقة الزائدة** هى منهجه ؛ فهو يفصل القول فى البحث المطول الذى نشره خليل هنداوى فى الرسالة على أربع حلقات [٦] بعنوان : "ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى، اشتغال العرب بالأدب المقارن ••" ثم يعقب هذا التعقيب الدقيق : "ولعل خليل هنداوى هو أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن فى العربية ، ووضعه فى مقابل أصله الفرنسى.. وهذا أهم ما فى البحث ، بل لعله أهم من البحث ذاته" [٧] •

وقريب من ذلك تعليقه على مقالات "فخرى أبو السعود"[٨] " : تدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التى تناولها الأدبان العربى والإنجليزى • ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بينها فى الأدبين فضلا عن أن يهتم ببيان الصلة

التاريخية ، أو يتناول التأثير والتأثر بينهما" • ثم يضيف في تعليقه : "وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة (أول سبتمبر ١٩٣٦) إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيا هو : فى الأدب المقارن"(٩) • وهو يتحفظ – فى أدب – على تحديد "بدايات" مبالغة فى التبكير لنشأة "الأدب المقارن" ، من مثل تدريسه على يد "جان مارى" لطلاب القسم الفرنسى بآداب القاهرة عام ١٩٢٩. أو الذهاب بتلك النشأة إلى "الطهطاوى" أو "على مبارك" بل إلى "الفارابى" و"ابن رشد"! (١٠).

وعند تناوله للإطار العام لكتاب د• غنيمى الرائد : "الأدب المقارن" ؛ يشير إلى محوريه الأساسيين : تاريخه ، وميادين البحث فيه • ووفقا لذلك انقسم الكتاب إلى قسمين : يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان "الأدب المقارن" وهى عنونة غير دقيقة ؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه • وهو ما تداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة ، فعدّل العنوان إلى "نشأة الأدب المقارن ، الوضع الحالى لدراسته" • وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها الباب الأول فى هذه الطبعة • وكان قد زاد على هذه الفصول فى الطبعة الأولى فصلا خامسا قبلها عنوانه "تعريف بالأدب المقارن" • ثم عاد فأسقطه فى الطبعة الثالثة ، وجعل مادته مدخلا عاما للكتاب .. أما القسم الثانى – أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة – فيحمل فى الطبعة الأولى عنوان "فروع البحث فى الأدب المقارن" وفى الثالثة "بحوث الأدب المقارن ومناهجها" (١١) •

تجلت **دقة على عشرى** الزائدة ودأبه ، فى تتبعه **لأيسر الاختلافات** فى بعض العناوين وهذا ما نلمسه فى تتبعه لكتاب د• غنيمى "ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى" ؛ فهو

يلحظ جذوره الأساسية ممثلة فى إشارة سريعة إلى موضـــوعه فى الطبعة الأولى للأدب المقارن (١٩٥٣) ، لكن تلك الإشارة تعهدها صاحبها بالرعاية والإنضاج حتى غدتْ كتابـــا تُجـــاوز صفحاته الثلاثمائة فى طبعته الثانية التى صار عنوانها "الحيـــاة العاطفية بين العذرية والصوفية ، دراسات نقدية مقارنة حـــول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى"[١٢] .

ولم يقف الخلاف بين الطبعتين عند تغييـــر العنـــوان أو زيادة بعض الفصول ، وإنما تجاوز ذلك – كما يلاحظ علـــى عشرى – إلى إعادة النظر فى بعض الآراء والأفكار ، كقضية الوجود التاريخى لقيس التى كان د. غنيمى مترددا فى حسمها فى الطبعة الأولى ، لكنها عاد فحسمها بعد تمحيصها ، وحشد الأدلة لإثبات وجوده[١٣] .

ويظل تعامله النقدى يعكس مدى **الدقة المتحنثـــة** التـــى لا تدع شيئا دون أن تمحصه ، وتذكر كل ما قيل حوله ، حتى لو بدا فى نظر البعض هامشيا ، **فعند تناوله لمسرحيتى شـــوقى وعبد الصبور**[١٤] عرضت مسألة "وجود المجنون" فما كان منه إلا أن استغرق فى تمحيص القضية ابتداء من إنكار طه حسين له[١٥] ، وكذلك د. منـــدور ؛ ود. طـــه وادى ، ود. شـــمس الحجاجى ، ثم تطرق إلى وجهة النظر الأخرى ممثلة فـــى د. غنيمى هلال فى كتابه "الحياة العاطفية بين العذرية والصـــوفية" الذى أثبت وجوده بأدلة يصعب دحضها ، وكذلك كان الأســـتاذ عبد الستار فراج فى مقدمة تحقيقه لديوان المجنون ، كما لـــم يفته أن يشير إلى أن من الذين شككوا فى وجـــود المجنـــون ، عبد الصبور ذاته !

وظل موضوع قيس يشغله لدرجة أنه تبنى دراسة لمحمد سعيد رسلان عنوانها "مجنون ليلى حقيقة أم خيال" . ثم كتب مقدمتها التى تنم عن تأييده لما فيها من تأكيد لوجود قيس ، وإفاضة فى الحديث عن شخصيته وعن شعره .

ثم يشير إلى أن اهتمام د. غنيمى ببيان الصلة التاريخية فى أبحاثه التطبيقية ، لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفى المقارنة ، بل تجاوزه إلى "تأصيل القضية تأصيلا نظريا ، بيَّن فيه قيمة النص ، لا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب ، بل فى استخلاص القواعد النظرية" (١٦) .

وفى إحاطة **شاملة** و**استقصاء** رائع ، يفيض على عشرى فى الحديث عن تأثير غنيمى هلال فى الدراسات المقارنة لدى تلاميذه المباشرين وغير المباشرين. كما يشير – فى أدب جم – إلى تأثر أحدهم البيّن بالدكتور غنيمى مع أنه "لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مراجع " (١٧) . ولذلك يشيد بمن تأثر "وأشار إلى كتاب د. غنيمى أكثر من مرة(١٨) " . وليت الإشادة هنا سبقها لوم لمن أفاد ولم يشر !

- ٢ -

٢ – ١

فى تمهيده الطويل الذى سبق دراسته : "**السندباد فى رحلته الثامنة**" نلمح تجسيدا بارزا لهذه الدقة فى قوله : "اعتمدت هنا على نصين للقصيدة ، أولهما النص المنشور فى "الناى والريح" طبعة دار الطليعة ص ٧١ ، والآخر المنشور فى "ديوان خليل حاوى" طبعة دار العودة ١٩٧٢ ص ٢٢٥ .

وبين النصين خلاف ملموس فى بعض المواضع • والنصان معاً مختلفان عن النص المنشور فى "الآداب" عدد ٦ ، ٧ ، ٨ سنة ١٩٥٨ اختلافا كبيراً[١٩] •

ثم يورد بعض أشعار "حاوى" مرتين ويعلق على ما بينهما من اختلاف : "ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاكة من نص "الناى والريح" • وقد كانت طبيعة السندباد غير المستقرة فى الشاعر الراحل تدفعه دائما إلى إحداث كثير من التعديلات والتنقيحات فى قصائده مع كل نشر جديد لها"[٢٠] •

وفى قراءته **لآخر ما أبدعه صلاح عبد الصبور** قبل رحيله ١٩٨١ "عندما أوغل السندباد وعاد "التى نشرت فى "العربى" الكويتية أكتوبر ١٩٧٩ – يقرر أنه اعتمد على النص المكتوب بخط الشاعر ، والمنشور فى "وداعا فارس الكلمة" الصادر فى ذكرى الشاعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ • ثم يضيف : "يبدو أن النص المنشور فى "وداعا فارس الكلمة" كان من التجارب الأولى للقصيدة – بخط الشاعر – قبل أن يضعها فى صيغتها الأخيرة • ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضى" [٢١] •

وفى **تعليقه على قصيدة "تجريدات" من ديوان عبد الصبور** "الإبحار فى الذاكرة" يقول[٢٢] : "كانت القصيدة فى الطبعة الأولى للديوان – نشر دار الوطن العربى – هى آخر قصائد الديوان • ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد فى الديوان ، بحيث لم تعد "تجريدات" هى آخر قصائده بل حلت محلها قصيدة "الموت بينهما" • ولا أدرى إذا كان الشاعر هو الذى أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته فى الطبعات التى تلت

الطبعة الأولى ، وسبقت طبعة الهيئة ، أم لا ؟ حيث لم يتح لي إلا الاطلاع على هاتين الطبعتين . على أية حال ، فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد في ديوان ما سوى الشاعر نفسه . فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبني هذا الترتيب ، وما قد تتكشف أسراره بعد حين . كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة "تجريدات" في آخر "الإبحار في الذاكرة" .

وفي موازنته بين شوقي وعبد الصبور في ليلى والمجنون يتساءل : هل استطاع الأخير أن يحقق ما عجز عنه شوقي ؟ أو بعبارة أخرى هل يعكس الفارق في المستوى الفني بين ليلى والمجنون عند كليهما ذلك البون الشاسع بين المناخ الفني الذي كتبه فيه كل منهما مسرحيته ؟ ثم يجيب : إن المرء يتردد كثيرا قبل أن يجيب عن مثل هذه التساؤلات بالإيجاب ؛ فالحقيقة أن مسرحية عبد الصبور لم تفضل مسرحية شوقي بنفس القدر التي تفضل به ظروفُ كتابة عبد الصبور لمسرحيته الظروفَ التي كتب فيها شوقي مسرحيته[٢٣].

وفي تقييمه لتأثر عبد الصبور بشوقي يلمح أن (مجنون ليلى) كانت ملء وعي عبد الصبور ، ولا وعيه ، وهو يكتب مسرحيته تلك . ولكن مسرحية عبد الصبور تبتعد – في نفس الوقت – عن مسرحية شوقي بنفس القدر الذي تقترب فيه منها؛ فبرغم وضوح استلهام عبد الصبور لشوقي فإن مسرحيته تتميز تميزاً واضحاً عن مسرحية شوقي وهذا سر نبوغ الشاعر وسر عبقريته ؛ حيث يصبح الاستلهام شاهداً من شواهد الأصالة والتفرد[٢٤] .

ومن مظاهر الوقفات الدقيقة إشادته بترتيب القصائد المختارة ترتيباً تاريخياً وفقاً لتواريخ صدور الدواوين التى اختيرت منهما ، فعل ذلك فى القصائد المختارة لمحمود درويش فى كتاب جديد ضمن سلسلة "**الشعر والشعراء**" التى تصدرها دار الفتى العربى ، آملة (أن تعيد للشعر جمهورة وترد عنه غربته) ، ثم أشار إلى أن ذلك لا يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب ، وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يساعد القارئ على التدرج فى التلقى ، ومتابعة التطور الفنى للشاعر الذى تطورت أدواته الشعرية تطورا هائلا خلال عقد زمنى واحد ، أى ما بين عام ١٩٦٠ الذى صدر فيه ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" وعام ١٩٧٠ الذى أصدر فيه ديوانيه اللاحقين : "العصافير تموت فى الجليل" "وحبيبتى تنهض من نومها" ؛ إذ أنه برغم تدرج هذا التطور يبدو – لفرط عمقه – كما لو كان قد تم طفرة ، و"لا شك أن شطرا كبيرا من سرعة هذا التطور يعود إلى قوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة ، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية ، وانفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة ، وتفاعله معها من ناحية أخرى"(٢٥) .

– ٣ –

٣ – ١

يحمل على عشرى إكباراً عميقاً للأساتذة الرواد ، وتقديراً زائدا لدراساتهم الرائدة التى يفيد منها الكثيرون .. ولا يذكرون ! كما يشيد إشادة مستمرة بدقتهم التى يراها جديرة

بالاحتذاء ، يجسد ذلك موقفه من الأستاذ عبد الرازق حميدة في "قصص الحيوان في الأدب العربي" والأستاذ حامد عبد القادر في كتابيه : "**القصص الحيواني**" و "**كليلة ودمنة في الآداب الشرقية والغربية**" ، اللذين تزامنا في الصدور مع كتاب "حميدة" .

وتدفعه الدقة التي احتذى فيها هؤلاء الرواد إلى مضاعفة الجهد للوصول إلى الحقيقة ، دون أن يتأثر بما أشيع حولها من مآخذ تؤدي إلى ضعفها ؛ وهذا ما فعله في الأخذ برأي الأستاذ حميدة في ترجمته لـ (FAPLE) إلى خرافة ، برغم رفض كثير من الباحثين لهذه الترجمة ؛ مستدركا بأننا نستخدمه في العربية بمفهوم أقل اتساعا من نظيره في اللغات الأخرى[٢٦] .

وتعود الدقة لتطل علينا في وضعه ثبتاً يضم ترجمات "كليلة ودمنة" إلى أكثر من عشرين لغة ، أخذه من كتاب "كليلة ودمنة" للشيخ إلياس خليل زخريا [٢٧] .

ثم نراه يثبت ما يحكيه القدماء من رفض (بَرْزَوَيْه) قبول مكافأة مالية من الملك ، آملا جعلها أدبية ، بأن يطلب الملك من وزيره "بُزُرْ جِمَهْر بن البختكان" أن يكتب قصته ، وأن يجعلها باباً يُوضع في بداية الكتاب ، فاستجاب الملك ووضع هذا الباب قبل باب "الأسد والثور" ، وهو أول أبواب الكتاب ، كما يثبت ما ذكره البعض : "انظر باب بعثة بَرْزَويه إلى بلاد الهند من كتاب كليلة ودمنة ترجمة ابن المقفع ص ١٥-٢٠ " ، ثم يعلق على ذلك بقوله : " وهذه المقدمة غير الباب الذى طلب برزوَيْه كتابته عنه وتصدير الكتاب به ، فهذا الأخير يحمل عنوان : "باب برزويه ترجمة بُزُرْ جِمَهْر بن البختكان" [٢٨] .

وعند إشارته إلى مقالة "إليوت" المشهورة ، يقـرر أنهـا ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ، وممن ترجموها الـدكتورة لطيفة الزيات تحت عنوان "التقاليد والموهبة الفرديـة "ضـمن مجموعة مقالات ترجمتها لـ "إليوت" تحت عنوان "مقالات فى النقد الأدبى" مكتبة الأنجلو د٠ت ٠ وترجمها الـدكتور "مـنح خورى" تحت عنوان "التراث والموهبة الذاتية" فى كتابه "الشعر بين نقاد ثلاثة" ، بيروت ١٩٦٦ ٠ كما لم يفته أن يشـير إلـى خطأ مَن جعل تاريخ نشر تلك المقالة عـام ١٩١٧ ٠ ويثبـت التاريخ الصحيح لنشرها وهو عام ١٩١٩ (٢٩) ٠

وفى بحثه عن "**البعد التراثى للهُويـة القوميـة**" يبـدأ مباشرة فى تحديد المراد من "الهُوية" ٠ فالمصطلح على قـدر غير يسير من الغموض والالتباس ، وصعوبة تحديد المدلول ٠ على الرغم مما قد يوحى به ظاهره عند النظـرة الأولـى ٠٠ فهل هذه الهوية تنحصر فى البطل القومى الذى يجسـد آمـال الأمة ؟ أم أن تخوم المصطلح تتسع لتستوعب كل مـا يحـدد ملامح الشخصية القومية ؟ وتزداد مشكلة تحديـد المصـطلح صعوبة حين يتعلق الأمر ببيان دور التراث فى تحديد ملامـح هذه الهوية القومية ؛ حيث يتشابك مصطلح الهوية القومية مـع مصطلح جديد هو مصطلح البعد التراثى بوصفه من مكونـات هذه الهوية ٠ وتأتى الصعوبة من كـون أمتنـا أمـة متعـددة المواريث ، أبدعت على امتداد تاريخها الطويل مجموعة مـن الحضارات الخالدة ، خُتمت بالحضارة العربيـة ذات الطـابع الإسلامى ، بروافدها وامتداداتها التى شملت أرجاء الأمة كلها. والتى لا يتناقض الانتماء إليها مع الانتساب إلى غيرهـا مـن حضارات سبقتها ٠ حتى أصبح الوجـه العربـى ذو الطـابع

الإسلامي هو الهوية الحضارية لهذه الأمة . وداخل إطاره .. تتعانق كل الحضارات والديانات والأقاليم الأخرى فى تواصل وتكامل حميمين[٣٠] .

وتتجلى الحصافة فى الاحتشاد لدعم هذا الرأى بالاستشهاد بأقوال كثيرة لـ "أمل دنقل" ينعى فيها على النعرات الإقليمية ، ويقرر أن المصرى يعتبر أن بطله الوجدانى خالد بن الوليد وليس أحمس ؛ فكل التراث المصرى القديم أصبح مجرد معابد قائمة لا تمثل انعكاساً وجدانيا حقيقياً على مشاعر الناس. وذلك بعكس التراث العربى الذى يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامى. [٣١] وترجع أهمية هذه الشهادة التى حرص الناقد على أن يسجلها بعبارة صاحبها وبشئ من التفصيل ؛ إلى كون صاحبها ليس ممن يتعصبون للإسلام بما هو عقيدة . بل ليس ممن يتحمسون له بهذا الوصف . وإنما هو يتحمس له بوصفه هُوية حضارية ، وبوصفه عنصرا أساسيا من عناصر الهوية القومية للإنسان العربى .

ولذلك كان إدراكه لتلك الأهمية البالغة للبعد التراثى وراء عكوفه على تراثه ، يمتاح منه بوعى فذ ما يحقق هذا الهدف ، ويفجر ما يزخر به هذا التراث من طاقات فنية هائلة قادرة على الوصول إلى وجدانات الناس ، دافعة لهم إلى اعتزازهم بهويتهم . بل إنه ليثبت ما قاله "أمل دنقل" مؤكدا به أن الهدف من العودة إلى التراث ليس هدفاً فنيا فحسب ، وإنما هو فى جوهره هدف قومى يتمثل فى إيقاظ الشعور بالانتماء للأمة ، والافتخار بأصالة الحضارة ، فضلا عن الإسهام فى تثوير القصيدة العربية" [٣٢] .

لكن "على عشرى" إذا كان لم تفته الإشارة إلى أن "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحى نشر مسلسلاً ما بين عامى ١٨٩٨-١٩٠٧ ؛ [٣٣] ، وذلك قبل نشره فى كتاب عام ١٩٠٧ – فقد فاته إثبات المجلة التى نُشر فيها مسلسلا ، أو المطبعة التى طبعت الكتاب .

- ٤ -

٤-١

يطيل "عشرى" الوقفة النقدية إذا تطلب الموقف ذلك ، كما فعل أمام ظاهرة توظيف البعد التراثى لدى جمال الغيطانى ؛ لأنه وجدها تجربة فريدة لم تقتصر على توظيف الشاعر المعطيات التراثية لحمل همومه المعاصرة ، بل وظفها لابتكار شكل قصصى يحمل الطابع القومى ووصل به الأمر إلى حد الفتنة ببعض روائع هذا التراث ؛ فهو يقول عن (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) : "لقد أسرنى ابن إياس ، ولو كنت عشت فى زمنه لكتبت ما كتب . . !"[٣٤] .

وهكذا اتكأ الغيطانى على البعد التراثى ووظفه لحمل ملامح الواقع ، ثم لابتكار شكله القصصى الخاص . ومن ثم جاءت مجموعته القصصية الأولى سنة ١٩٦٩ بعنوان : "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" التى تضم خمس قصص ، منها أربع وظف فيها التراث فى تحقيق الهدفين السابقين .

ويفيض على عشرى فى تحليل هذه القصص ليعطى كل واحدة منها ما تستحقه من إشادة بالشكل القصصى المتفرد لها ،

والمضمون الثري الذى جعل "تعرية الظلم وكشفه مسئولية جميع القادرين"[٣٥] .

وينوه بإخلاص الكاتب لمنهجه واحتذائه إياه ، عبر مجموعاته القصصية التالية : "أرض أرض – ١٩٧٢" ، "ذكر ما جرى – ١٩٧٧" ، "إتحاف الزمان لحكاية جلبى السلطان – ١٩٨٤" وخلال ذلك كان هذا الشكل المتفرد قد بلغ قمة نضجه فى رواية "الزينى بركات – ١٩٧٤" ، التى وظف فيها المعطيات التراثية توظيفاً رمزياً يحمل هموم العصر . كما احتذى الأشكال التراثية التى أكسبت القصة طابعاً قومياً ، وذلك من خلال لغة ذات عبق تراثى ، مع بعض اللازمات الأسلوبية القديمة كالدعاء للقارئ ، والإكثار من عبارات مثل قوله : (رب يسّر وأعن)[٣٦] .

والقصة لا تتكون من فصول وإنما من سرادقات . يلاحظ على عشرى أن عددها فى الطبعة الثانية ستة مع أن المؤلف أشار إلى أنها سبعة . "وربما كان ذلك بسبب تعديل فى تقسيمات الرواية"[٣٧] .

وشئ قريب من ذلك راده الغيطانى فى "خطط الغيطانى" ذات المضمون المعاصر والشكل التراثى الذى أدى إلى تقسيمها إلى أحياء ، وميادين ، وأزقة، وزوايا[٣٨] .

كذلك يقف على عشرى أمام "كتاب التجليات" الذى صدرت أسفاره الثلاثة عن دار المستقبل العربى بين أعوام (١٩٨٣–١٩٨٦) وفيه انعطف الغيطانى صوب مصدر آخر من مصادر التراث هو المصدر الصوفى ، الذى يتضح فى التقسيمات والعنونة ؛ فهو يقسم السفر الثانى إلى "مقامات" : مقام الاغتراب ، مكان الضنى ، مقام الجوى .. أما السفر

الثالث فقد قسمه إلى أحوال : حال الوداد ، حال الفوْت ، حال الوداع[٣٩] .

٤—٢

لم يفت "على عشرى" التوقف أمام "**البعد الاجتماعى**" بوصفه أبرز الخيوط فى نسيج الشعر المعاصر ، وبخاصة حركة "الشعر الحر" . فتصدى لرصد مظاهره لدى شعراء الحركة المذكورة ، واهتم – كدأبه – بالتصوير ، ولم يُغرق نفسه فى المضامين !

بدأ بالإشارة إلى قصيدة الشرقاوى المشهورة "من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى"[٤٠] ويأخذ عليها الخطابية والمباشرة .. "والثرثرة التى تعد من سمات شعر الشرقاوى الغنائى" . ودعما لهذا الحكم العام الذى يحتمل المراجعة بالنسبة لتلك المحاولة الرائدة – يورد الناقد نماذج كثيرة منها ؛ مشيرا إلى حماسة الشاعر لدعوته وتعجله تطبيقها . "ولذلك دارت القصائد التى ترصد البعد الاجتماعى حول كفاح الشعوب وتضحياتها من أجل غد أفضل"[٤١] .

ثم يلحظ على عشرى تطور هذه الرؤية وتحددها لدى بعض شعراء "الواقعية الاشتراكية" كمحمود أمين العالم فى ديوان "أغنية الإنسان" الذى يعد قصيدة واحدة متعددة الأناشيد ، محورها الأساسى رفض الثنائية بين إنسان الكدْح وإنسان الربح. هذا الرفض – الذى يتجلى فى صور أخرى فى ديوانه "قراءة لجدران زنزانة" – يرتبط لديه ارتباطا واضحا بالبعد السياسى ، أو البعد الوطنى . ويرى أن شعره قد تخلص من بعض ما شاع لدى الشرقاوى من عيوب فنية . ثم ينبه إلى صوت – لم

ينل حظه – من أصوات "الواقعية الاشتراكية" ، "امتزج لديه البعد الاجتماعي بأبعاد رؤيته الأخرى . كما كان أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة ؛ ذلك هو "محمد مهران السيد"[٤٢] .

وبالنسبة **لمحمود حسن إسماعيل** ، لم يكتف الناقد بوقفاته التي أضاءت كثيرا من جوانب ريادته ، وعبقريته وما تتميز به من عراقة وجيشان – فنراه يلمس ملمحا نبيلا من ملامحها يفيض بمحبة البائسين ، ويحرص على انتشالهم من بؤسهم ؛ فمثل بذلك صوتا من أنقى الأصوات الأدبية وأكثرها التزاما . كما كان واحدا من الشعراء الذين ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري ؛ حيث كانت له رؤية اجتماعية على قدر واضح من التبلور ، تأثرت بتكوينه الريفي، وتميزت بالامتزاج بالبعد الديني امتزاجا فنيا بارعا . ويتتبع على عشري هذه الرؤية في تجلياتها الفنية تتبعا بديعا في دواوينه ، ابتداء من "أغاني الكوخ" ، ثم "هكذا أغني" ، و "قاب قوسين" ، و "لابد" . . [٤٣] .

ولا يسعنا – أخيرا – إلا أن نشير إلى بحثه غير المنشور " الشعر قول موزون مقفى ، دراسة في قصيدة النثر العربية وامتدادتها" ؛ حيث تتجلى الدقة والتتبع الرشيد في تعليقه على ترجمة زهير نجيب مغامس لكتاب (سوزان بيرنار) إلى العربية ترجمة غير كاملة . فقد صحح ما قاله المترجم من أن الكتاب نشر في باريس عام ١٩٦٨ ثم أعيد طبعه عام ١٩٧٨م . مستدلاً باعتماد أدونيس وأنسي الحاج كليهما عليه اعتماداً كليا في تأصيلهما لما دعيا إليه . وذلك في طبعته الفرنسية عام ١٩٥٩ . ويتحوط فيظن – في حياء وإعذار – أن الخطأ ليس خطأ المترجم ، وإنما هو خطأ طباعي ![٤٤] .

٥ – ١

فى **كتبه** ، أو فى دراسته **لشاعر** ، أو **لقضية أدبية** ، أو **ديوان شعر** ، أو **لقصيدة متفردة** – يتميز "على عشرى" **بالعمق، والدقة ، والشمول ، ورهافة التناول ، وعذوبة اللغة ونصاعتها** • تلك الصفات النادرة تجعل قارئه يحس إحساسا عميقا بأن "الناقد" يؤدى رسالة ولا يمارس وظيفة ! فهو يقبل على موضوع نقده إقبال المحب الحصيف ذى الوجدان الثاقب الرهيف الذى يهب نفسه لعمله ، ومن ثم يتاح له أن يعزف بقلمه إبداعا نقديا طريفا ، وأن يعود من إبحاره النقدى بكل نفيس مبهر !

وأيسر طريق للإقناع بذلك كله هو – أولا – إلقاء نظرة يسيرة على بعض كتبه التى تعد "علامات" بارزة فى النقد الأدبى • تاركين التلبث أمامها ، والغوص فى أعماقها لدراسات أخرى أكثر استقصاء واستيعابا •

٥ – ٢

يمثل كتاب على عشرى **"استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر"** (٤٥) معلما بارزا فى تاريخ النقد الأدبى • فقد احتشد له بأسلحة معرفية ازدادت نضجا وثراء • وتجلت بصورة دقيقة رهيفة فى تناول الموضوع : دقة وإحاطة فى المنهج ، وإبداعا وثراء فى المعالجة • فضلا عن رهافة اللغة ووضوحها وشاعريتها • وأخيرا فى تلك

المصطلحات التى برع فى "صكّها" وأغرت الكثيرين بتداولها .

وإلقاء نظرة خاطفة على الكتاب تدعم صدق هذه الدعاوى فقد بدأ "السِّفر الأول" بالحديث عن "علاقة الشاعر بالموروث بين التسجيل والتوظيف" موطئا لذلك بإجمال عوامل عودة الشاعر العربى المعاصر إلى الموروث معدِّدا لها : ما بين فنية، وثقافية وسياسية ، واجتماعية ، وقومية ، ونفسية ، ثم رصد تطور هذه العلاقة وتراوحها بين "التسجيل" و"التوظيف". وفى "السفر الثانى" تحدث عن مصادر الشخصيات التراثية فى الموروث الدينى ، والصوفى ، والتاريخى ، والأدبى ، والفلكلورى ، والأسطورى .

وفى حديثه عن "تكنيكات" توظيف الشخصية التراثية ، فى السفر الثالث ؛ يلاحظ أن الشاعر قد يستعير من هذه الشخصية صفة ، أو حدثا ، أو قولا ، أو انطباعا عاما عنها ، كما أنه قد يتحدث من خلالها ، أو إليها ، أو عنها ، أو يلتفت ويراوح بين هذه الأساليب . أما أنماط توظيف الشخصية فقد تكون عنصرا من صورة جزئية ، أو معادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة ، أو محورا لقصيدة ، أو عنوانا على مرحلة .

ثم يختتم بحثه فى السِّفر الرابع بالحديث عن المزالق التى تهدد هذا الاستدعاء . كغربة الشخصية المستدعاة على وجدان المتلقى ، والغموض الذى يلف الجوانب التى استدعاها، وتكديس الشخصيات فى القصيدة . وخطر طغيان الملامح المعاصرة أو التراثية كلتيهما على الشخصية . والتأويل الخاطئ لما تشعه الشخصية من دلالات نمطية فى استدعائها .

ولن نستغرق فى تناول ذلك كله ؛ لأن كثيرا من مفردات الكتاب أنضجها الناقد واتخذها أساسا لبحوث كثيرة تناولنا تفرده

في معظمها من ذلك بحثه " **استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعر العربي المعاصر**" [٤٦] فقد كان إنضاجًا لتناوله هذا الاستدعاء في الكتاب لدى شوقي ومحرم عبد الصبور ، [٤٧] وكذلك كان كتابه "**الرحلة الثامنة للسندباد**" تطويرًا ناضجا لحديثه عنه في ذلك الكتاب [٤٨] ، ومن ثم تناولنا مثل هذه الإرهاصات في الصور الأخيرة الناضجة التي صارت عليها ،

لكن ذلك لا ينسينا ضرورة التنويه بأشياء كثيرة في الكتاب تستحق التوقف والتناول ، خاصة تلك التي حوت تحليلاته النقدية المتفردة للنصوص الأدبية كتحليله لـ "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" [٤٩] والنصوص التي وظفت شخصية الحلاج لدى البياتي وعبد الصبور[٥٠] ، ثم مسرحية "ثأر الله" للشرقاوي[٥١] و"محاكمة رجل مجهول" ، للدكتور عز الدين إسماعيل[٥٢] ، تلك التحليلات التي انطلقت للتعامل المباشر مع النص ، و "قراءته" قراءة كاشفة ، دقيقة وناصعة ، بعيدة عن الإلغاز والتعقيد ، تعبد الطرق ، وتقيم الجسور بين القارئ والمبدع ،

٥ – ٣

أما كتابه "**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**" [٥٣] فيجسد إدراكه منذ وقت مبكر للمهمة الخطيرة – الجليلة – للناقد الأدبي في عصرنا الحديث ، من حيث الأولويات – أو الضرورات – التي ينبغي أن تتقدم اهتماماته ، ومن ثم لم يُغرق القارئ في "النظريات" وإنما جعله يتذوق ثمرتها ، وجلس معه – لا أمامه – يُفيض عليه مما اهتدى إليه وأعجب به في النص الأدبي ، ومثّل ذلك – منه ومن نقاد غيره –

محاولات جادةً لإيجاد جسر بين المبدع والمتلقى ، تتحرك عليه العلاقة بينهما نحو الاقتراب والتواصل • بعد أن تكاثرت العوامل التى تسببت فى انقطاع الصلات بينهما •

وضع **الناقد يده فى يد قارئه فى حنو** وإخلاص ليشركه فى ردم الجفوة المفتعلة بينه وبين المبدع ، ويسهم فى تمهيد طريق يصل بينهما • ودون تفاؤل مفرط أو حذر مبالغ فيه ، بدأ يعرض على القارئ العقبات التى تحول دون هذا التواصل، والتى يجب إزالتها أو التقليل من آثارها ••

تحدث عن مفهوم القصيدة الحديثة ، والصعوبات والعقبات التى تعترضها، وتمنع تذوق القارئ لها • وجعلها قسمة بين هذا القارئ والمبدع والناقد • ثم أشار إلى ما تتميز به القصيدة من تفرد ، وخصوصية ، وتركيب ، ووحدة ، وإيحاء• كما توقف أمام خصائص اللغة الشعرية من حيث القيمة الإيحائية لأصواتها ، وألفاظها ، وبناء جملها •• وعن كل ما يحيل هذه اللغة العادية إلى لغة غير عادية / أدبية ؛ من اعتماد على الصورة ، والتشخيص ، وتراسل الحواس ، ومزج المتناقضات •• ثم اتخاذ الرمز أسلوبا فنيا تعتمد عليه القصيدة الحديثة •

وتوقف طويلا عند **"المفارقة التصويرية"** التى تبرز التناقض بين طرفين شأنهما الاتفاق والانسجام • وكذلك عند الموسيقى ، والتكنيكات المسرحية والروائية فى القصيدة الحديثة. كل ذلك فى أسلوب يعكس ثقافة نقدية واسعة تشى باقتدار صاحبها على ارتشاف أعذب ما فى النص • وكثير من ذلك يتصل بمنهج هذا البحث ، وسيتم تناوله فى موضعه المناسب •

أما مؤلفاته البلاغية (٥٤) – برغم جدتها وجديتها وأهميتها – فهى تحتاج وقفة طويلة لإبراز تفردها ..

- ٦ -

٦–١

وأمام الكتاب الثالث الذى نتوقف عنده : **"الرحلة الثامنة للسندباد"** ينبغى أن تطول الوقفة ؛ لأنه جهد جاد ومراجعة دءوب ورغبة ملحة فى الاكتمال ، وإنضاج الخطرات النقدية التى بدت له وخايلته فى بدايات مشواره النقدى .

مثّل "السندباد" جزئية من عشرات الجزئيات التى مرت به خلال تلك البدايات، لكنه وجدها خليقة بمعالجة أكمل وأشمل. فتريث أمامها طويلا وأنضجها حتى غدت كتابا بديعا ، عالجها فيه علاجا نقديا دقيقا مستوعبا .

لم يحظ "السندباد" فى "موسيقى الشعر الحر" بأكثر من وقفات سريعة تشير إلى اتخاذه رمزا لمعاناة الشاعر فى الإبداع، كما فعل صلاح عبد الصبور . أو جعله مرادفا لعذاب السفر وآلام الاغتراب عند البياتى . لكن الناقد الواعد التقط هذه الوقفات ووسع مداها قليلا فى دراسته "استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" .

ثم عاد – مرة ثالثة – فعكف عليها عكوفا منقبا دءوبا ، كان الكتاب المشار إليه أهم جناه .. وأروع تخليد لمن آثره بالإهداء : "خليل حاوى، سندباد عصرنا الحزين ، فى رحلته الأخيرة بلا عودة" ! .

لقد اختتم السندباد برحلته السابعة حياة تقاذفته فيها الأهوال؛ فكانت هذه الرحلة "غاية السّفرات وقاطعة الشهوات" على حد قول المؤلف المجهول لـ "ألف ليلة" ! فخلد إلى الراحة فى بغداد ، بعد أن وهنت عزيمته وفتر حماسه ، لكنه بُعث بعد عدة قرون ريَّانَ الشباب ، وافر العنفوان ، عارم الحماس ؛ ليقوم برحلته الثامنة التى كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة ؛ لأنها كانت رحلة فنية عبر بحار "الرؤية الشعرية" لشعرائنا . حيث تقمص الشاعر العربى المعاصر شخصية السندباد ، وأطلق شراعه فى بحار المعاناة والكشف الشعرى . فاكتشف أغوارا وأصقاعا شعورية ونفسية وفنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اكتشفه فى رحلاته السابقة(٥٥) .. وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر . وصادف عجائب وأخطارا أكثر إثارة من كل ما رأت عيناه قبلا .

٢-٦

بعد هذا الافتتاح المثير ، يلحظ على عشرى التصادف العجيب فى اتفاق مدة هذه الرحلة الفنية للشعر الحر مع زمن الرحلة السابعة للسندباد ؛ فكلتاهما استغرقت(٢٧) سبعا وعشرين سنة . ويشير إلى أن انجذابه إلى تلك الرحلة كان بذات القوة التى شدته إليها – صغيرا – رحلات السندباد السبع، ثم إلى رغبته الجارفة فى تتبعها ، ورصد أبعادها وأطوارها رصدا فنيا . "ولكن مشاغلَ كثيرة لم تتح لى هذه الفرصة ، فضلا عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر

الكافى لرصدها وتتبعها تتبعا أمينا . ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة . بتجميع ما يتصل بها من نصوص وكتابات ، وتدوين بعض الأفكار والملاحظات عنها ، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها . حيث نشرت مقالا أو مقالين عن بعض ملامحها . كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها فى كتاب أو كتابين"(٥٦) .

ولكن ذلك لم يروِّ ظمأه القديم ، وإن كان نوعا من الهدهدة له . وظلت هذه الرغبة العارمة تتوشه من وقت لآخر، حتى جاءت النهاية الفاجعة الدامية المثيرة، بانتحار "خليل حاوى" عام ١٩٨٢ ..عقب انهياره شخصيا ، واستلاب وطنه لبنان فى الاجتياح الإسرائيلى الدامى له . وقد حتمت هذه النهاية الاستجابة الفورية للرغبة الحادة الكامنة فى الأعماق . فقد كان "حاوى" من الشعراء الذين افتتن بهم ناقدنا منذ وقت مبكر . كما كان واحدا من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد. وقد كتب إليه مغريا بإنجاز ما لديه – ولم يقله – عن السندباد ؛ فكان الكتب حصاد طيبا لمخزون وفير من الإعجاب، والمتابعة ، ورهافة التناول ودقته ..

- ٧ -

٧-١

بدأ على عشرى "الرحلة الثامنة" لحاوى بالإشارة الخاطفة إلى ما فصله فى "استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" من ضرورة استناد التجديد إلى

التراث واعتصامه به ، وأهمية قيام تفاعل خلاق بينهما ،، قد ينتهى بأن يستعير التجديد من التراث ومعطياته موضوعات وأدوات يشكل بها رؤيته المعاصرة ؛ فهو يتأثر بالتراث ويؤثر فيه ، ويقرأه "قراءة" طريفة تتسع لتأويلات ومدلولات ورؤى جديدة. و"هذه الحركات التجديدية ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءا من هذا التراث ، ومكوّنا من مكوّناته ، ترفد ما يتلوها من حركات تجديدية ، وتتفاعل معها ، أخذًا وعطاءً ،، تأثير وتأثرًا" (٥٧).

هكذا نهض الأدب العربى الحديث بعد رقدة التخلف ، والأدب الأوربى بعد ظلام العصور الوسطى ، ومهما كانت الحدة فى علاقة الشاعر بموروثه فقد ظلت هذه العلاقة نوعا من التفاعل الخلاق بين أصالة الموروث ورزانته ، وحميّا الجديد وانطلاقه !

ثم يستقطر الصيغ المختلفة للعلاقة بالتراث ويجمعها فى صيغتين جامعتين هما **التسجيل والتوظيف** ، ففى إطار التسجيل اقتصرت علاقة الشاعر بموروثه على استحضاره وإعادته إلى الأذهان بكل أصدائه وأصواته ، كما تمثل ذلك فى الشعر الإحيائى ، أما صيغة "توظيف الموروث" فإن الشاعر فيها لا تقتصر علاقته بالتراث على مجرد التسجيل ، بل تتجاوزه إلى حواره والتفاعل معه والتأثير فيه ، وهذه العلاقة تؤكدها أقوال الشعراء النقاد (٥٨) "فالموروث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتدادا للماضى ،، بل فيضانا لأخصب أنهاره" ، "إن عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ ، وبث الحياة فى شخصياته ؛ لحملها على تخطى زمنها الذى عاشت فيه ، لتكون حضورا عظيما فى حياتنا" !

هكذا كان اللقاء الخصب والامتزاج الفنى الرائع بين الشاعر المعاصر وتراثه؛ عاملا جوهريا فى دفع الحركة الشعرية الجديدة، ومبررا قويا لوجودها واستمرارها .

وخلال استعراض رحلات السندباد السبع تتعدد المواقف التى تكشف كثيرا من جوانب شخصيته، لكنها تصدر جميعا عن وجه أصيل **فيه افتتن به الشعراء، هو وجه المغامر جوّاب الآفاق** . مقتحم الأهوال والمخاطر . وثمة وجوه أخرى له، منها "وجه المغامر الفنان" كما صوره صلاح عبد الصبور فى مقطع "السندباد" من قصيدته الطويلة "رحلة فى الليل" والذى يقول فى نهايته – "السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت"[٥٩] . وهناك وجه الثائر المصلح المتمرد على الأوضاع المهترئة المتردية لمجتمعه . كما فى قصيدة "السندباد البرى" لنجيب سرور التى بالغت فى إضفاء ملامح عصرية لا تتحملها الملامح التراثية للشخصية الموظفة[٦٠] . كذلك هناك من وجوه السندباد "وجه المنفى الشريد" الذى جسده "البياتى" تجسيدا موفقا. ثم "وجه المهزوم الكسير" . وأخيرا "الوجه الحضارى الشامل" . الذى يعد أنضج هذه الوجوه وأكثرها عمقا وأوفرها شاعرية، وأكثرها استيعابا لملامح الوجوه السابقة .

ويطالعنا هذا الوجه المشرق فى تجربة "خليل حاوى" الذى جعل السندباد علما على مرحلة شعرية من أخطر مراحل حياته، حاول فيها أن يحقق هُويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه المتخلف . تعكس ذلك قصيدتاه : "وجوه السندباد" و "السندباد فى رحلته الثامنة" اللتان كانتا امتدادا ناضجا لـ "البحار والدرويش"[٦١] .

وكما تعددت وجوه السندباد ، تعددت الأطر الفنية لتوظيفه فى الشعر المعاصر[٦٢] ؛ فهو تارة "عنصر فى صورة جزئية" ، وأخرى "مقابل تعبيرى لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية"، وثالثة "إطار عام لقصيدة" ورابعة "عنوان على مرحلة" وأخيرا "محور لمسرحية شعرية" ،والوجه الرابع هو الذى استحوذ على اهتمام "علىّ عشرى" بل إنه لم ينهض بتأليف الكتاب إلا من أجله ، وهنا تبرز تلك الطلاقة الفنية، ورهافة الحس النقدى ، وشاعرية اللغة ونصاعتها ودقتها ؛ كل ذلك من خلال نظرة نافذة ثاقبة لدى ناقد أوتى الموهبة وملك أدواته النقدية ،

٧—٢

يذكر على عشرى أن اختيار "حاوى" لرمز السندباد كان للتعبير عن مرحلة خطيرة من مراحل تطوره الشعرى ، هى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية تؤكد أصالة تجربته ، وتفردها بجدية المعاناة وعمق الثقافة ، وهذه التجربة على ثرائها وتعدد أبعادها وتنوعها – تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية ، حتى ليمكن اعتبار دواوينه كلها ديوانا واحدا ، بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته وتطورها" ![٦٣] ، ومن الواضح أن طول المعايشة من الناقد للشاعر ، والإعجاب الزائد به كانا وراء هذا الملمح النقدى البديع ، كما أتاحا له أن يحدد الميلاد البعيد لولع "حاوى" بالسندباد منذ أن أصدر ديوانه الأول "نهر الرماد" الذى يضم قصيدة "البحار والدرويش" التى نرى فيها البحار يحمل ملامح سندبادية لاتخطئها العين ؛ حتى لكأنه تخطيط مبكر

لشخصية السندباد التى تحددت ملامحها واكتمل نضجها فى ديوانه الثانى "الناى والريح" ، فجعله عنوانا على قصيدتين يمثلان حوالى ثلثى الديوان : "وجوه السندباد" و"السندباد فى رحلته الثامنة" وتعدان فى نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد ، أو أعادتا اكتشافه ، إلى حد يسمح لنا - ببعض التجوز - أن نجعل السندباد " عنوانا على رحلة خليل حاوى الشعرية ، بل على حياته كلها"[٦٤] ، ويلتقط الناقد الوجوه الجديدة الطريفة التى افترعها "حاوى" للسندباد ، ويلحظ قدرته البارعة علىمزج الخاص بالعام ، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولا من خلال رموز شديدة الخصوصية ، كصاحبته الذى تجمدت صورته فى رؤيتها فعجزت عن إدراك ما طرأ عليها خلال مغامراته واقتحامه الأهوال : "وجهى المنسوج من شتى الوجوه" !

وتحتوى قصيدة "البحار والدرويش" - كما سبق - ما يمكن أن يكون رسما تخطيطيا لشخصية السندباد التى يستمر "حاوى" فى تحديد سماتها وتشكيل ملامحها؛ فأحد قطبيها "البحار" يحمل من سمات السندباد الرحلة ، والمغامرة ، والبحث الدائم ، والإحساس المتجدد بالقلق ، على حين يمثل الدرويش قطبها الآخر بما يتميز به من عراقة ورسوخ وحكمه ثاقبة متدبرة ، تخاف المجهول وتعزف عن المغامرة ، ومن الواضح أن القطبين يمثلان بعدين من أبعاد تجربة حاوى ، وذاته المنشطرة بينهما ، كما يعكسان محاولته الدءوب عقد صلح أو إيجاد تكامل ينهى ما نشب بينهما من صراع مرير ، لكن هذا الصراع كان لابد فيه من تغلب أحد طرفيه الذى بدا واضحا انحياز الشاعر له ؛ فقد قدم البحار / السندباد فى

صورة حية متدفقة بالحيوية والمعاناة ، فـي مقابـل صـورة الدرويش التى يَرين عليها الخمود والجمود !

ولعل وضوح نتيجة الصراع بهذا الشكل قد قلل من لـذة متابعته والمعاناة فى كشف نتيجته[٦٥] . فصار شبيها بالصراع الناشب بين الفطرة "الغاب" و"الحضارة" فى "الكواكب" ، حيـث بدا واضحا من بداية القصيدة انحياز "جبران" للغاب . وهذا ما سبق أن لحظه عشرى فى تناوله للقصـيدة [٦٦] . لكنـه مـن منطلق الإعجاب الزائد بحاوى يرى أن الصراع هنـا صـراع حقيقى وقوى ، خرّج منه الطرف المنتصـر "البحـار" ممزقـا جريحا ؛ لأن الطرف الآخر كـان لديـه الكثيـر : العراقـة ، والحكمة الهادئة والنظرة الثاقبة .. !

وبعد أن قطع "حاوى" شطرا كبيرا مـن رحلتـه ازداد الصراع عمقا بين شطرى ذاته اللـذين تجسـدا فـى البحـار والدرويش . وإن كان الصراع قد أخذ صيغا أخَـر ورمـوزا مغايرة ؛ كـ "صاحبة السندباد" التى ارتبطت باسمه ، وقبعـت تنتظر عودته . وتوقفت عند صورته صبيا ذا وجه غض برئ . وغفلت عن تلك الوجوه التى تشكلت من المغامرة ، وخلّفـت أخاديد عميقة على مُحيّاه . وذلك كوجه الدهشـة والإحسـاس بالغربة ، ووجه الرغبة فى تمثل الحياة الجديدة ، والإحسـاس الحاد بالغيرة .. لكننا نلحظ أن السندباد فى غمرة هذه الوجوه المغامرة الجوابة يطل علينا بوجه مرهق مكدود ، أقـرب إلـى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار . ويبدو انزعاجـه شـديدا مما حفره الزمن على وجهه من أخاديد ، حتى ليكاد يجد فـى إلقاء نفسه فى البحر متعة جذابة ! لكنه يقاوم هـذا الإغـراء ، ويفيق على ذلك الوجه الطفلىّ البرئ المرتسم فى عين صاحبته

"وجه الطفل" الذى غصَّ بالدمعة.. "فى مقهى المطار .. وكأن العمر ما فات .. على زهو الصبايا ، وحكايات الصغار" ![٦٧]

ثم يلتقى السندباد بصاحبته فى امتزاج رائع ، وكيان جديد يحمل ملامح كل منهما ، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنماء.. إنها بشارة بعث جديد من وسط الأنقاض المتداعية :

دمه فى دمنا ، يسترجع الخصب المغنىَّ
حلمهُ ذكرى لنا ، رجعُ لما كنَّا وكان
ويمرُّ العمر مهزوما ، ويغفو عند رجلّينا ورجليّه الزمان[٦٨] !

وهذا هو "الوجه السرمدى" ، وهو عنوان آخر مقطع من مقاطع القصيدة : الوجه المتجدد الذى يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود ، الوجه الذى عاش "حاوى" يبشر به ويخلص تجربته له ، حتى إذا ما اكتشف زيفه وتهافته لم يطق الصدمة ؛ فانتحر عقب الاجتياح الإسرائيلى للبنان ١٩٨٢ !

٣-٧

أما قصيدة " السندباد فى رحلته الثامنة" فإن الصراع فيها بين شطرى ذات الشاعر يتخذ صيغا جديدة أكثر شمولا وأعمق تناولا ، لكنها لم تخرج عن الصراع بين الدار القديمة التى يزمع الارتحال عنها ، والتى يمتزج فيها كل جليل ونبيل بكل ما هو بالٍ ومعوّق ؛ وبين الغد المشرق الذى بشَّر به واحتشد له، ومن ثم فإن البعث الذى ينشده يحتِّم التجاوز واستشراف الغد، وتحمّل ما يصاحب هذا المخاض من معاناة وآلام ؛ تحقيقا

للميلاد الجديد الذى لاتنى أطيافه تخايل الشاعر / السندباد ؛ بما تبشر به من خصب ونماء ونقاء بديلا للجدب والصقيع :

داری التى تحطمت تنهضُ من أنقاضها ، تختلج
الأخشاب ، تلتمّ ، وتحيا قُبّةٌ خضراءَ فى الربيع

ومن اللافت أن هذا التطهر لا يتم بمعجزة سماوية ، وإنما بفعل إنسانى خالص ، وتضحيات واعية تهيئ الأرض لاستقبال الغد المضئ .. أو الحبيبة النورانية التى تندّ عن التجسيد والتحديد . فخطاها "زورق يجئ بالهزيج ، من مرح الأمواج فى الخليج" . ويهش السندباد لاستقبالها فرحا ذاهلا.. إنها ذاته الجديدة بعد انصهارها وتطهرها .. والتى تغير فى ظلها كل شئ ؛ فما كان – قديما – مصدر رعب له صار فى ظلها مصدر أمن وسكينة واطمئنان ! (٦٩)

وفى المقطع التاسع من القصيدة يلحظ "على عشرى" بشائر البعث الحقيقى .. البعث الروحى والحضارى الذى يشمل أمته ولا يقتصر على ذاته : (٧٠)

ما كان لى أن أحتفى بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح فى النيل ، وفى الأردن والفرات ،
من دمغة الخطيئة !

وبرغم أساه لفداحة ما ضحى به ، تغمره البهجة لنفاسة ما حققه:

ضيعتُ رأس المال والتجارة
عدتُ إليكم شاعرا فى فمه بشارة ! (٧١)

"وبانتهاء القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى مهمته فى حياته الشعرية، بعد أن منحه أثمن وأغلى ما يمكن أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر ؛ حيث عبر من خلالها عن

شتى أبعاد رؤيته الشعرية ، الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والإنسانية .. ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد ، وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان فى كل العصور" (٧٢) .

وهكذا اكتملت رحلة على عشرى مع السندباد الذى ظل يخايله ويغريه بالتتبع فى الشعر الحر ؛ فتوقف أمامه فى عمله الثانى "استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر" . ثم عاد إليه فى أكثر من مقال ، يعنينا منها مقاله "وجوه السندباد فى شعر خليل حاوى" – مجلة الشعر ، يوليه ١٩٧٨ . بل لقد تتبع هذا الرمز الخصب المعطاء فى المسرحية الشعرية الحديثة، ووقف أمامه وقفات بديعة لا تقل فى روعتها عن العمل الشعرى نفسه . وتنم عن تمثل واع للنماذج المدروسة فى لغة شاعرية دقيقة ناصعة . لغة تذكرنا بلغة الرواد الكبار التى تعد نوعا من السهل الممتنع ، لا يقدر عليه إلا أولو العزم من النقاد ! إنه يختلف عن أساليب تمتهن الغموض وتولع به ؛ تقليدا ، أو سترا لشئ لا ينبغى كشفه !

يكمل "على عشرى" مشواره ، فيتوقف أمام استيحاء السندباد فى المسرحية الشعرية ، ويشير إلى سلبيات استخدام هذا الرمز .. من نمطية تحوله إلى رمز لغوى واحد المدلول ، يعجز عن تفجير طاقات تعبيرية جديدة يخلقها الشاعر من أبعاد رؤيته الخاصة وتجربته المتفردة ، ويكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والغنى (٧٣) .

كما يأخذ على المبدعين إخفاقهم فى استيحاء شخصية السندباد وعدم مواءمتهم بين جانبيها ؛ فتارة تطغى الملامح

التراثية على الشخصيات وأخرى تطمسها الملامح المعاصرة دون المزج بين الطرفين والمزاوجة بينهما مزاوجة خلاقة .

وفى وقفة من وقفاته المتفردة ، يشير "عشرى" إلى مصادفة عجيبة ذات دلالة مهمة ، تلك هى أن "صلاح عبد الصبور" الذى كان أول من اكتشف شخصية السندباد ، وأجاد توظيفها – هو نفسه الذى يكتب قبل رحيله عام ١٩٨١ : "عندما أوغل السندباد وعاد " . وفيها تغضنت ملامحه بظلال الوهن والشيخوخة بعد أن كان "السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! " ومن ثم كانت لفتة بديعة ممن رثى "صلاح " بتلك القصيدة التى كان عنوانها "الرحلة الأخيرة للسندباد" ! [٧٤] .

وأخيرا يعلل الناقد لشيوع روح الوهن والملل والانكسار على ملامح السندباد؛ لا لأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية . كما يرى على عشرى فى أحد فروضه . بل – كما فى فرضه الذى نرجحه – جاء شيوعها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة لواقعنا الحضارى ، وما يعتريه من وهن وخمود وانكسار ، وهزيمة ماحقة .. باحتلال الغرب لعاصمة الرشيد .. الذى عُوفى "علىّ" من مشاهدته والعذاب به ؛ والتجرع المر لمضاعفاته !

- ٨ -

١–٨

لعل الوقفة السابقة أمام بعض كتب "على عشرى" تشف عن أبرز المعالم لمنهجه النقدى . وقد ظل وفيا لهذا المنهج ،

حريصا على ترسيخه طوال مشواره النقدى ؛ ففـــى **دراســـته لشاعر** ، أو **لديوان شعر** ؛ يسمْ كل ديوان بأبرز ما ينفرد بـــه ، ويوضح الأطر التى تحدد ملامحه ، وتنير رؤاه . كما يبـــرز العوامل التى تركت تأثيرها الواضح على المبدعين . ويراجـــع بعض "المقولات" التى ذاعت عن بعضهم . وأخيرا لا يفوته أن يعلل لوقفته **الطويلة أمام بعض القصائد** ، واستكفائه بها عـــن بقية الديوان ؛ لأنها استصفت أجود ما فيه !

ففى **تناوله لقصيدة "وجوه الملك الضليل"** من ديوان عز الدين المناصرة : "يا عنب الخليل" [٧٥] يبدأ بإلقاء الضوء علـــى أهم ما يميز الشاعر من ارتباط عميق بتراثه العريـــق ارتباطـــا يُغنى به تجاربه ، ويوصل رؤاه . ويتخذ منه وسيلة ناجعة من أقوى وسائل التأثير فى قرائه ؛ نظرا لما لهذا التراث لديهم من قداسة أكسبته طاقات إيحائية خصيبة تحقق تفاعلا خلاقـــا بـــين الشاعر وموروثه فى إطار علاقة جدلية يتبادل فيها معه الأخـــذ والعطاء ، والتأثير والتأثر ، والانتقاء والتطوير .

ثم ينعطف الناقد ليضـــئ تجربـــة "المناصـــرة" الحياتيـــة والوجدانية ، ويبين أثرها فى ارتباطه الوثيق بالتراث ؛ فتجربة الغربة والتشرد والنفى ولّدت لديه إحساساً قويا بالحاجـــة إلـــى الانتماء إلى موروثه ، وإلى قضيته . ونتيجة لـــذلك لـــم تعـــد المقتبسات التراثية التى صدَّر بها الشاعر ديوانه – كمدخل لـــه – حلية خارجية ولا حذلقة مدّعاة، وإنما هى "مفاتيح ضـــرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، ومداخل أساسية لعـــوالم هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلته الشعرية" [٧٦].

وهكذا تصبح مقتبسات مثل "اليـــومَ خمـــرٌ وغـــدًا أمـــر"

و"ضيَّعني أبي صغيرا وحمَّلني دمـــه كبيـــرا" .. إلـــى آخـــر مقتبساته التي تجاوزت العشرة – تلخص أهم بعدين من أبعـــاد رؤيته الشعرية في الديوان : الإحساس بالضياع الـــذي فـــرض عليه وليس له يد فيه . والإحساس بثقل التبعـــة الملقـــاة علـــى عاتقه لاستعادة الوطن .

ويضيف "عشري" إلى نظراته السابقة نظرة لا تقل عنهـــا ثقابة ؛ عندما يلاحظ أن المناصرة بـــرغم أنـــه اقتصـــر فـــي استدعاء شخصية "امرئ القيس" على ثـــلاث قصـــائد – فـــإن شخصية "الملك الضليل" تبسط ظلالها وإيحاءاتهـــا علـــى كـــل قصائد الديوان . ولاتني تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانًا علـــى تجربـــة الشاعر في هذا الميدان (٧٧) .

كما يضيف تحفظًا دقيقا على ذلك الاســـتدعاء للتـــراث ؛ بإشارته إلى أن الوجوه القديمة لامرئ القيس لا تظهر في "يـــا عنب الخليل" بهذا المظهر المحدد الحاسم ؛ إذ قد نـــرى لـــدى المناصرة امتزاج ملامح وجهين أو أكثر ، أو طغيـــان ملامـــح وجه على بقية الوجوه . وقبل أن يستعرض الوجـــوه التراثيـــة ومدى توظيفها في الديوان يضع علامة هادية ، تقرر أنـــه إذا كان وجه اللهو في حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغيانـــا على تجربته ؛ فإن الوجه الشريد ، والوجه اليائس المهـــزوم ، هما أكثر الوجوه في تجربة المناصرة بـــروزا وطغيانـــا علـــى الوجوه الأخرى . حتى لا نكاد نعثر على وجه مـــن الوجـــوه الباقية يخلو من ملمح أو أكثر من ملامح هذين الوجهين (٧٨).

بعد تلك النظرة الشاملة الدقيقة يظهر الإبداع النقدى الذى يتناول النصوص المتعلقة بكل وجه ، ويطول بنا القول لو توقفنا عند تلك اللمحات النقدية الرهيفة العميقة ، وحسبنا الآن أن نشير إلى ما تفيض به صور "المناصرة" من قدر ثقيل من الأحزان ، هذه الأحزان التى زادته حرصًا على الانتماء إلى وطنه والارتباط بذكراه ، بإبراز الأرومة البعيدة التى ينتسبان إليها معا – الشاعر والوطن – وهى الأرومة الكنعانية(٧٩) ، ولذلك فهو فى الوجهين الأوليين اللذين وظفهما : وجه اللاهى ووجه الشريد ، يظل ، وبخاصة فى الأخير – يكرر أدوات التمنى التى تُبرز ما يرجوه لهذا الوطن العريق السليب ، كما يبرزه حرصه على استمداد معجمه الشعرى ، وأدواته الفنية من بيئة هذا الوطن ، ثم يأتى الوجه الثالث من وجوه استدعاء التراث وتوظيفه : **وجه النادم المفجوع** الذى تمتد ظلاله على الوجوه الأخرى ، والذى تدل عليه "قِفَا نَبْكِ" التى كان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان كله بها ، وفى هذا البعد الباكى النادم يمتزج بكاء الذات بالوطن : فهو يوصى بما يراد له ولوطنه بعد استشهاده فى سبيله :

فادفن عظامى وانتظر

يومًا من الوادى شروقى

إنى لأخشى الموت فى المنفى ، فمَنْ يروى عروقى(٨٠)

وهكذا كانت وقفته أمام الوجه الرابع : الوجه الموتور الساعى وراء الثأر مجالا لبراعة على عشرى فى الوقفات التحليلية لمثل قول الشاعر (٨١) :

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء

فى بحر الوعود الآسنة

لقد استقر يقينه على أن أوطان أمته خذلته ، كما خذلت القبائل سلفه • ومن ثم لا مفر أمامه من الارتباط مع ذويه بالوطن ارتباطا نضاليا تتجاوب فيه الطبيعة مع البشر ، فقد ارتبط كل منهما بالآخر بعلاقة نضالية عضوية حارة [٨٢] :

خليلى أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر

وإن أثمرت كن سمّا على الأعداء كن علقم

وينتهى الناقد مع "المناصرة" بالوجه المهزوم الذى يلقى بظلاله الكابية على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية • متوقفا أمام العطاء الشعرى المتفرد للشاعر فى صوره الثرة الموحية : [٨٣]

مسدودة كل الجهات

النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيروت

ودمشق سوداء الثياب !

٨ — ٢

كذلك نجد هذا المنهج فى تناوله لـ **"الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى**[٨٤] " ؛ فهو يبدأ بالإشارة إلى أن

مصطلح "الصورة" من المصلحات غير المحددة فـــى المجـــال الأدبي ، وأنها تدخل عنصرا فى تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية : الصورة الشعرية ، والأدبية ، والفنية • وهى مرتبـــة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها ، وليس لمدى تحُـــدد هـــذا المفهوم • فهى جميعا تتفق فى خاصـــية عـــدم التحـــدد [٨٥].
ويشير إلى بعض الأسباب التى أدت إلى الاضطراب فى مفهوم المصطلح ، كتعدد المرجعية بالنسبة له • ثم يحـــدد المفهـــوم الواسع الذى يأخذ به فى تحديد الصورة ، وهو "تجسيد المشاعر والأفكار فى بناء لغوى ، وتشكيل المادة اللغويـــة فـــى شـــكل جميل. وليس من الضرورى أن تكـــون الصـــورة مجازيـــة ، والمهم أنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر مـــن مجـــرد مـــدلولها المعجمى"[٨٦] •

ويتوقف طويلا أمام أنماط الصورة عند أبـــى فـــراس • لكنه يلاحظ هذه الملاحظة الطريفـــة عـــن "**التلقائيـــة وعـــدم التكلف**"، أو بعبارة أدق عدم بروز الجهد والمعاناة •• فكثيـــرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة فى بناء الصورة منطقا فنيا شديد الإحكام والبراعة ، ونظاما هندسيا لغويا شديد الصراحة. ولكننا – لفرط تمكن الشاعر من أدواته – لا نكاد نحس بـــذلك المنطق أو بهذا النظام • ونخال أن التشكيل الذى يطالعنـــا قـــد جاء عفو الخاطر •• ولكن التحليل الفنى لبناء هذه الصور يدل على أن وراءها جهدا صادقا مبذولا • ولكننا نرى ثمرة هـــذا الجهد ولا نرى الجهد نفسه !" [٨٧] •

فصور أبى فراس فى رأى "عشرى" نوع مـــن **الســـهل الممتنع** الذى يغرى بتأمله واستقصائه • وهكذا فعل فاستعرض

"الصور التشبيهية" عنده ، وتوقف أمام النماذج التـــى اختارهـــا توقفا بديعا يومئ إلى نواحي الجمال والتفرد فيها . كذلك كانت وقفته أمام "**الصورة التشخيصية**" التى خنقها القدماء بحصـــرها فى مجال الاستعارة التى لابد أن تعتمد على مرجـــع تشـــبيهى فعلى . مُغفلين ما فيها من حيوية وحركة ونبض . غـــافلين عن أن "المشابهة" قد لا تكون أبرز عناصرها ، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس . نعم فتلك "**الصورة التشخيصـــية**" بما تقوم به من تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة لـــم تلـــق العناية الكافية لدى القدماء ، باستثناء العظيم "عبـــد القـــاهر" ! وذلك الاهتمام هو ما نهض به على عشرى فى إضافة الكثيـــر والطريف إلى صور الحمدانى خلال تحليله لها . وقريب مـــن ذلك وقوفه أمام "**الصورة الواقعية والكنائيـــة**" ثـــم "**الصـــورة الحوارية**" التى جسدت - برغم قلتها - براعة الحمدانى ، تلـــك البراعة التى لفت نظرنا إليها وأوقفنا أمامها . ويظل يطرفنـــا بالجديد خلال تناوله "**الصورة التشكيلية**" المبنية علـــى تنسـيق مجموعة من الزخارف اللغوية : صوتية أو تركيبية ، أو دلالية . ثم يبادر بتمييزها عما سماه الدكتور نجيـــب الـــتلاوى بـــــ "القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى" ؛ لأن المحور الأساســـى لهذه هو التشكيل الكتابى وكيفية رسم الحـــروف ، أمـــا تلـــك فتعتمد على عناصر لغوية خالصة داخلة فـــى صـــميم عمليـــة التكوين الشعرى . ويمثل لها بالجناسات الناقصة فى الأبيـــات التى ترد على نسق خالص ، وبالعبارات التى تُبنـــى بطريقـــة معينة تزيد من تحقق هذا النسق(٨٨) .

كذلك لا يفوته أن يعيد قراءة صور أبى فـــراس ليتوقـــف أمام "**الصورة التناصية**" التى تستدعى التراث السابق على نحو

أو آخر من الأنحاء ، تلك الصور التى ظلمها البعض بدراستها تحت مصطلح "السرقات"(٨٩) .

ثم تأتى "**الصورة القصيدة**" التى مثلتها مقطوعات شعرية قصيرة تتكون من بيتين أو ثلاثة ، وتتألف من صورة واحدة تعبر عن خاطرة واحدة ، أو ومضة نفسية متجانسة ، ولعلها هى التى طورها البعض فيما بعد إلى ما عرف بـ "**الرباعيات**"(٩٠) .

ولا يفوته أخيراً أن يشير إلى بعض الصور التى ملكت على الحمدانى نفسه ؛ فكان دائم النظر فيها ليعرضها فى معارض شتى(٩١) .

- ٩ -

٩—١

لبث حركة الشعر الحر كثيرا مما كان **يحلم** به "**على عشرى**" للشعر ، وحركت نوازعه الفطرية فى عشق الموسيقى وتتبع تطورها ونضجها ، خاصة إذا ارتبطت بالشعر ، ولذلك **تضاعف اهتمامه بروادها وتوقف** أمام كثير منهم كالسياب ، ونازك ، والبياتى ، والشرقاوى ، وحجازى ، وعبد الصبور الذى يأتى الاهتمام به مجسدا وممثلا للاهتمام بالآخرين ؛ فهو نسيج وحده لم تصرفه اهتمامات أخرى – كما صرفت غيره – عن الشعر ، بل إن بعض هذه الاهتمامات – كالاتجاه إلى الدراما – ساعدت على إنضاج طاقاته الشعرية ، ودلت على توفيقه فى المواءمة بين الشعر والدراما ، على عكس ما كان فى التراث

المسرحى السابق له ، بل وزاد من هذا التوفيق قدرتـه البارعـة على مزج الفكر بالشعر مزجا خلاقا يؤكد أن الشاعر العظيم هـو مفكر عظيم فى وقت معا ، ومن ثم توقف عشـرى أمامـه فـى قصيدة غنائية : "**أحلام الفارس القديم**"(٩٢) ومسـرحية شـعرية : "**ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور**"(٩٣) .

رأى "عشرى" – ومعه كثير من الحق – أن القصيدة من أهم القصائد فى ديوانه الذى يحمل اسمها ، بل ربما فى دواوينه كلها ، لأنها ذات مستوى فنى رائع، كما أنها تجسد بعـدا مـن أهم أبعاد تجربته ، وهو **البحث عن البراءة المفقودة** فى "عالم يموج بالتخليط والقمامة ، كون خلا من الوسـامة ! " . وهـذا التمزق الذى يعانى فيه من الرداءة ويتوق إلى البكارة والبـراءة ؛ هو المحور الأساسى للتجربة فى القصيدة ، بل فى الـديوان كله الذى يعرج على قصائده ملتمسا فيها ما يؤكد رؤيته النقدية التى شملت الديوان ، ثم تريثت أمام هذه القصيدة التى يتجسـد أحد طرفى الرؤية فيها (الشوق إلى الطهـر والبـراءة) علـى مستويين : مستوى أحلام الفارس القديم وما يتطلع إليـه مـن براءة ونقاء ، ثم ماضى الفارس وما كـان يسـوده مـن قـيم الفروسية والنبل . وقد استغرق هذا الطـرف معظـم مقـاطع القصيدة ، على حين لم يحظ الطرف الأول بأكثر مـن أبيـات معدودة حدد فيها الشاعر ملامحه تحديدا قاسيا أليما !

ويظل الناقد يضيف إلى إبداع صلاح إبداعا نقديا ، يتمثل فى تلك الوقفة الطويلة الرهيفة أمام نجاح الشاعر فـى تحقيـق توازن دقيق بين الطرفين بحيث يظل الطرف الأول الأصغر حجما هو الأثقل وزنا ؛ مستمدا رسوخه وثقلـه مـن واقعيتـه

الأليمة • في حين يظل الطرف الآخر برغم ضخامة كمّه ورهافة رؤيته وطهرها – حلما من الأحلام تشيل كفته أمام ثقل الواقع وكثافته ! ثم يتخير "المفارقة التصويرية" منطلقا للوقوف على براعة صلاح في المقاطع الأربعة الأولى التي جسدت المستوى الأول لعالم الطهر والبراءة ، والتي تمنى فيها لو كان هو وحبيبته **كغصني شجرة** ، ثم **موجتين توأمين** ، ثم **نجمتين جارتين** ، **وجناحي نورس رقيق** • ويمثل هذا الجو الشفيف إطارًا نفسيا يضم الأمنيات الأربع ، ويحقق بينها نوعا من الوحدة والانسجام • ولا يكتفي الشاعر لتحقيق ذلك بهذه الوحدة النفسية الشعورية الوثيقة بين الأمنيات • بل يضيف لونا آخر من الترابط الفني اللغوي ، يجعل الانتقال من أمنية إلى أخرى مبررًا فنيا ، بمقدار ما هو مبرَّر شعوريا • لقد تمنى لو كان هو وحبيبته" غصنيْ شجرة" في الخريف يعْرَيان بدنا وفي الشتاء يستحمان بمياه الأمطار" ! وكان هذا مدخلا إلى الأمنية الثانية :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صُفّينا من الرمال والمحار

أسلمنا العنان للتيار

• • •

تشربنا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رفيقة

وهكذا تستمر الدورة الأبدية من البحار للسماء ،

ومن السماء للبحار . وتستدعى السماء بدورها صورة ثالثة من صور البراءة "نجمتين جارتين" صورة من أعذب الصور وأكثرها شفافية . فكل الأدوات الشعرية التى استخدمها الشاعر فى هذا المقطع تشع بالصفاء ، كتلك المفردات : النجوم ، الضياء ، العشاق، الدر ، الجنان ، الثغر ، السحاب .. التى يشكل منها الشاعر صورا عذبة تضفى على المقطع كله جوا من الصفاء الدافئ وينتهى بأنهما - النجمتين - سَيُبعثان بعد أفول الزمان فى صورة دُرتين مُلقاتين فى طرقات الجنان ، ويشدان إلى صفائهما ملكا عابرا فيلتقطهما فى حنو ، ويمسحهما فى ريشه ، ويرشقهما فى مفرقه الطهور . ويكون ذكر "الريش" مدخلا فنيا بارعا للأمنية البارعة بأن يكونا "جناحيْ نورس.. يرف على السفن يبشر الملاحين بقرب المرافئ" !(٩٤) .

ولا يكاد الشاعر يعود إلى طرف المفارقة الكئيب حتى يشعر بثقله الكابوسى ! فيفر سريعا من وجهه . ويعود إلى المستوى الثانى من طرف المقابلة ؛ وهو ماضى الفارس بقيمه النبيلة ؛ ليخفف من جهامة الطرف الأول، وقسوته التى تلف الواقع بالظلام وتشحنه باليأس . اللهم إلا بصيص ضوء خافت فى آخر هذا النفق المظلم ، يبعث أملا ضعيفا فى النجاة ، يتمثل فى "الخلاص بالحب" الذى يعطى ويبذل "دون حساب للربح والخسارة" . والذى ظل خيطا أساسيا فى نسيج لحظة البراءة على مستوييها ؛ و"النجمتان" تضيئان للعشاق وللحزانى الساهرين .. و"النورس" يبشر الملاح بالوصول ، ويوقظ الحنين للأحباب ! وهكذا كان "الفارس" فى ماضيه يحس بالرثاء للبؤساء الضعفاء ، يود لو يطعمهم من قلبه الوجيع ! (٩٥) .

في موازنته بين شوقي وعبد الصبور في مسرحيتهما عن "ليلى والمجنون"[٩٦] ؛ يبدأ بلمس ما يجمع بينهما من صلات فنية ، فكلاهما بدأ غنائيا وحقق إنجازات ضخمة في مجال القصيدة ، وكلاهما لم يطرق المسرح الشعرى إلا بعد أن رسخ قدمه فى الشعر الغنائى ، وكلاهما كان رائدا للمسرح الشعرى فى القالب الموسيقى الذى ارتضاه ، وأخيرا تجسدت تلك الصلة فى "المجنون" الذى دارت مسرحية كل منهما حوله ، وبرغم اختلاف "مجنون" عبد الصبور عن "مجنون" شوقى ؛ فإن الأخير كان مُلهما أساسيا لعبد الصبور وهو يرسم ملامح "مجنونه" العصرى ، بعبقرية استطاعت أن تنسج من خيوط هذا الإلهام عملا شديد الاختلاف ، بارع الأصالة ، كما أفادت من الروافد التى غذت هذا الجنس الأدبى على امتداد عقود أربعة[٩٧] ، ومن هنا حُق للناقد أن يطرح هذا السؤال البارع بصيغتيه هاتين : هل استطاع عبد الصبور فى مسرحه ما لم يستطعه شوقى ؟ أو هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين المسرحيتين ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتب فيه كل منهما مسرحيته ؟ وبعد تردده فى أن يجيب عن السؤال بالإيجاب ، ينصرف عن المفاضلة لأنها ليست من هدفه ، ويتجه إلى بيان الوشائج التى تربط بين العملين ، من حيث المصادر التى استمد منها كل منهما ، وعلى رأسها كتاب "الأغانى" الذى حوى كثيرا مما يتعلق بالمجنون ، وبعض هذه الأخبار أدى فى رأى نفر من الدارسين إلى إنكار وجود المجنون ذاته ![٩٨] ولاحظ الناقد اعتماد شوقى شبه الكامل فى أخبار المجنون على "الأغانى" لدرجة اتهمه فيها البعض بأنه لم يزد على أن صاغ أخبار الأصفهانى عن المجنون ، ناسين أنه

في المسرحية خالفه في مواقف أساسية كثيرة[٩٩] .

أما مسرحية عبد الصبور فتبتعد عن مسرحية شوقي بنفس القدر الذي تقترب به منها ؛ فاستلهامه لعمل شوقي شاهد من شواهد أصالة عبد الصبور وتفرده ، برغم تأثره بالعنوان وبالمشهد الذي يلتقي فيه قيس بليلى في ديار ثقيف بعد زواجها من "ورد" ، وبالهيكل الدرامي الذي يقوم على علاقة الحب الثلاثية الأطراف : الحبيب ، الحبيبة ، الغريم . وأخيرا تأثره به في رسم شخصية البطل المقضي عليه بالهزيمة بسبب عشقه المرضيّ . وإن بدا لدى عبد الصبور أكثر تطورا ونموا من الناحية الدرامية . ناهيك عن بعض المشابهات الأخرى كسريان الروح الفكاهي عبر الجو المأساوي . لكنها جاءت "لفظية" عند شوقي ، "سوداوية" عند عبد الصبور[١٠٠] .

بقيت إشارة دقيقة لعشري حول "الهم السياسي" الذي اقتصر على مجرد الرصد التاريخي عند شوقي ، في حين أن السياسة هي الهم الأكبر في مسرحية عبد الصبور ، ممثلا في مشاعر الهزيمة والإحباط والقهر السياسي الذي عاني منه المصريون في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ . ولذلك فإن هزيمة "مجنون شوقي" كانت في مجال الحب فقط أما هزيمة "مجنون عبد الصبور" فقد كان في مجال الحب والفكر والأدب والحياة[١٠١] .

- ١٠ -

١ — ١٠

وهكذا ظل "عشري" وفيا لمنهجه ؛ يفحص قضاياه وينعم النظر فيها . ثم يعود منها ممتلئ الوفاض ؛ ليطرف قارئه

بالجديد المدهش ، فهو يرى الأشـياء رؤيـة طازجـة تسـبر أغوارها ، وترى الطريف فيمن يراه غيره عاديا !

شئ من ذلك نلمسه فى بحثه : "**استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر**".[١٠٢] فنحن نعلم مدى تحرج المسلم من خدش هالة التقديس التـى تحـيط بالرسول الحبيب ، وهذا التحرج هو الذى أدى إلى شيوع منهج "تسجيل التراث" – لا توظيفه – فى كثير مما قاله الشعراء فـى الموضوع، وهو منهج أقرب إلى الأمانة التاريخية منـه إلـى التوظيف الشعرى الرمزى للعناصر التراثية .

بدأ الناقد بتصنيف الأعمال الشعرية فى إطار هذا المنهج إلى أربعة أنماط : البطولة التاريخية – قصيدة المديح النبوى – قصيدة البوح والشـكوى، المسـرحية والتمثيليـة الشـعرية ، واستعرض أبرز ما يضمه النمط الأول لشـوقى ، ومحـرم ، وأبى ريشة ، وأعمل حاسته النقدية المتوفزة ، واتخـذ مـن تصوير ثلاثة الشعراء لحادث الهجرة ؛ مقياسا لمدى بـراعتهم والمفاضلة بينهم ، بعضهم مع بعض .

فشوقى فى "**دول العرب وعظمـاء الإسـلام** " ، "يفصـل" الحدث تفصيلا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر ، يستخدم فيـه اللغة استخداما دقيقا ، بعيدا عن التوظيف الشعرى البارع الذى لمسنا بعضه – فيما بعد – فى "نهج البردة" و"الهمزيـة" ، ثـم يشير إلى طغيان "النثرية" على المطولة بتأثير قالبها الموسـيقى "الرجز " ، الذى لا تخفى صلته بالمنظومات العلمية ، ومن ثم سماه البعض "حمار الشعراء!" على حين أن محرم فى "الإلياذة الإسلامية" أفاد من الإيقاع الجليل الضخم لـ "الخفيف" ، كمـا

بنى الأبيات على قافية موحدة زادت إيقاعه مهابة مكنته من تخيل عدة صور شعرية موحية تفوق التسجيل النثرى الطاغى على شعر شوقى: "يوم يمشى الصدّيق فى نوره الزاهى.. لا يبالى غيظ القلوب.. ولا يحفل فى الله لائما".

أما مطولة أبى ريشة "محمد" فهى التى تعلو هذه "المطولات" وتفوقها جودة وإيحاء برغم "أمانتها التاريخية":

وقفت دونه قريشٌ حَيارى ... وتنزّتْ جريحة الكبرياء
وانثنتْ والرياح تجأرُ والرمل ... تثير فى الأوجه الربداء
هلّلى ياربا المدينة واهمَى ... بسخىِّ الظلال والأنداء

ثم يلاحظ " عشرى " أن النمط الثانى "المديح النبوى" هو أقدم الأنماط وأكثرها شيوعا ابتداء من "كعب بن زهير" وانتهاء بالشعراء المعاصرين؛ وأشهرهم "شوقى" الذى جعل نفسه أحد الغابطين للبوصيرى ، وأحد البارعين فى هذا المجال ، فى وقت معا؛ مع أنه يناصى زهيرا ، ويضع نفسه معه فى قرَن :

يُزرى قريضى زهيرًا حين أمدحُه ... ولا يقاسُ إلى جُودى ندى هَرِم

أما أمام "البوصيرى" فإنه يغض الطرف ويخشع :

المادحونَ وأربابُ الهوى تبعٌ ... لصاحب البردة الفيحاء ذى القدم
الله يشهدُ أنى لا أعارضُه ... مَن ذا يعارضُ صوبَ العارض العَرِم
وإنما أنا بعضُ الغابطين ومَن ... يغبطْ وليَّكَ لم يُذمم ولم يُلَم

وللدكتور شوقى ضيف فى هذا المجال إشارة لافتة ليت "عشرىَ" رآها وتوقف أمامها[١٠٣] ؛ فقد ذهب إلى أن مثل هذا المديح من البوصيرى كان يحوى مضامين طريفة ، على

رأسها الحث على الجهاد والتحريض عليه ضد الصليبيين الذين عاثوا فسادا فى البلاد ، وسخَّروا الدين لأغراض بعيدة عنه .

وقد لمس "عشرى" مدى الاحتذاء الشديد من المعاصرين للقدماء ؛ حتى إن أولئك بدأوا مدائجهم بالغزل الذى استنه القدماء فى مطلع قصائدهم . اللهم إلا "نازك" فى "زنابق صوفية للرسول" ، فقد خالفت المحافظين ، ووفت لاتجاهها الابتداعى بما فيه من عواطف وأحلام وصفاء . فضلا عن براعتها فى توظيف الرمز ، واستخدام قالب موسيقى مولد من "مخلّع البسيط" .

ثم يتوقف أمام **"قصيدة البوح والشكوى"** التى تنضوى تحت المنهج التسجيلى ، والتى يغلب عليها التعبير العفوى التلقائى المؤثر بفضل الصدق الشعورى الحار . وهنا يطرفنا بوقفة دالة أمام جانب مهم من الجوانب الثرة فى شخصية الدكتور أحمد هيكل وهو جانب الإبداع الشعرى ؛ بما فيه من بساطة آسرة ، وصور فنية موحية ، تقوم على مفارقات تصويرية بين ماض زاهر للمسلمين ، يتضاءل أمامه واقعهم المتردى !

وأخيرا ينتقل من الشعر الغنائى إلى المسرح الشعرى ، فيستعرض "قافلة النور" لعزيز أباظة" و"معجزة الغار" لمحمود حسن إسماعيل .

ولكى يستكمل الموضوع يشير إلى بعض المحاولات التى لم تكتف بتسجيل التراث الدينى ، بل وظفته لتصوير قضايا معاصرة كقصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور ، التى استلهم فيها "هجرة الرسول" استلهاما عكسيا . لأنه ليس هناك من

يطلبه سوى ذاته القديمة الموبوءة ! ومن ثم لم يصطحب معه أحدا ليفديه بنفسه ؛ لأنه لا يهدف إلا إلى الهروب من تلك الذات . وهكذا نجح فى توظيف الحادث الدينى فى التعبير عن تجربة ذاتية شديدة الخصوصية[١٠٤] .

٢–١٠

فى تناوله للداووين ، نجده يلمس فى ديوان "أبى سنة" : "رقصات نيلية"[١٠٥] تلك الثنائية المألوفة بين الحلم والواقع ، لأنه يرى فى "أبى سنة" فارسا رومانسيا قادرا على الحلم فى زمن عز فيه كل شئ حتى القدرة على الحلم ... دون أن يغرق فى دوامات التهويمات الهروبية ، أو أن ينصرف عن الانغماس فى هموم أمته .. بحيث تتلاشى التخوم بين ما هو عام وما هو خاص فى رؤيته الشعرية[١٠٦] .

وعند الإشارة إلى الدواوين التى تدور حول النيل ، لم يكن ديوان حماسة – أو قصيدته الطويلة – "حوار مع النيل " قد صدرت[١٠٧] .

ويدور الصراع بين مظاهر الجمود والخمود والتخلف أو الواقع ؛ وبين الحلم ، أو الغيرة على تراثه وقومه . "وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشعر فى الديوان كله يتشكل طرفا الصراع فى صور وأشكال فنية كثيرة ، ويتجسدان فى رموز وأقنعة عديدة" [١٠٨] .

ثم يتتبع هذا الخط فى قصيدة "رقصات نيلية" التى يرمز فيها النيل لمصر ، أو للقوى النبيلة فيها ؛ فهو "ممعن فى صباه الجميل" يدوس العقبات ويتخطاها ؛ يشتهى أن يكون طليقا :

حين تَهوى القيود

على معصميْه فيجعل منها أساور فوق الزنود ! (١٠٩)

ويشير "على عشرى" إلى ما اقتضته هذه الرؤية الشعرية ذات الطبيعة الثنائية من شيوع أسلوب "المفارقة التصويرية" ، وإلى اختلاف صورها باختلاف طبيعة الرؤية فى كل قصيدة ، ثم إلى اتخاذ تلك المفارقة ، إطارا عاما تتعانق في داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى • وأخيرا يشير إلى تبادل المواقع بين طرفى المفارقة ؛ حيث مثّل الحلمُ وجهها الكابى ؛ لأنه حلم زائف ! فى حين كان الواقع الذى هرب منه أكثر وضاءة وإشراقا !

وفى المعجم الشعرى يلمس الناقد شيوع الثنائيات ، والمزج بينها بعضها ببعض أحيانا ، وإضفاء ملامح من أحد محوريها على الآخر • حتى وصل الأمر إلى شئ من "العبث التصويرى" : "قنديل مُطفأ ، رجل فى زاوية معتمة ، يهوى فى عينيه قمر كذاب" (١١٠) •

ثم يشير إلى براعة الشاعر وولعه بـ "التشخيص" ، وإلى مزجه بين عدة وسائل فى تشكيل الصور ؛ كأن يمزج أسلوب "المونتاج التجميعى" بأسلوب "التداعى السيريالى" ليجسد رؤيا كابوسية عبثية :

قواقعُ محشوةٌ بالصراخ ، وحوتٌ تثاءَبَ فابتلع البحر!

جمجمة فى الفضاء • طير يرفّ على أغصن من دماء (١١١)

٣-١٠

أما فى "**الشاعر والقضية - نظرة فى شعر فولاذ الأنور**" (١١٢) فهو يبرز أهم المعالم التى تميز الشعر والشاعر ؛ فذا يقبع فى أعماقه - عند قدومه إلى القاهرة - توجس فطرى يحملـه عادة كلُّ قادم إليها من الريف ، لكنه لم يصل إلى الحدة التى يصورها ديوان "مدينة بلا قلب" لحجازى ، أما الشعر فيحـدد رؤيته العامة فى بعدين - عاطفى ووطنى - متوازيين غالبا ، ونادرا ما يلتقيان ، حتى إذا ما التقيا وصل الشعر إلى درجـة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما فى قصيدة "لأن مـا بيننا جسر من الموت،"(١١٣) ولا ينسى "على عشرى" أن يحـدد خطاه وهو يحلل مثل هذه القصيدة فيشير إلى أن هذين البعـدين لم يكونا أكثر من إطارين عامين "تعددت خلالهما رؤية الشاعر الخاصة ، وتجاربه الجزئية التى أضفى تنوعها وتشابكها علـى التجربة قدرا طيبا من الغنى والتنوع" (١١٤) ،

ويفحص الناقد أدوات الشاعر الفنية من مفارقة تصويرية وحوار ورمز وتكرار ، ويتعقب ما تثمره فى الديوان من ثراء وعمق ، من خلال نظر نقدى بصير بالموسيقى وما فيها مـن إيقاع هادر أو بطئ ، وتتبع فاحص لما تضيفه إلى التصوير فى الديوان من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التى تستعصـى على اللفظ ، كتوقفه أمام الصفاء والنقاء والضياء الـذى أنـار وجه مصر بعد نصر العاشر من رمضان - ممتزجـا بوجـه جارته البرىء العطوف :

أحسك قلبيْن يلتحمان

وخدّين يلتصقان

وناسًا يسيرون ، يبتسمون

وأرضا لها شجر تحته يستريح المسنُّون !

"فقد استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه .. فهنا بيت واحد مدوّر ، مداه أربعون تفعيلة ، ذات قواف داخلية تزيد منها الموسيقى ثراء وتأثيرا" (١١٥) .

- ١١ -

يبدو أن عشرى كان يرهص بما عاناه فى حياته من خمول لا يستحقه ، وظل يلاحقه بعد وفاته ؛ إذ أن السطور القليلة التى نشرت عنه – بما تعكسه من إهمال – يعيدنا إلى النقيض المقابل عندما نقرأ عن "التأبينات" التى تسوّد عشرات الصفحات عن راحلين لا يستحقون إلا الدعاء لهم بالرحمة !

وها هو ذا يتصدى لإنصاف واحد من هؤلاء العظام الذين لم يقدرهم الدارسون حق قدرهم ذلك هو **"الرُّمانى"** (**٣٨٦هـ**) **مؤلف "النُّكت فى إعجاز القرآن"**(١١٦) التى تركت أثرا بارزا فى مسار التأليف البلاغى والنقدى ، واشتملت على نظرات بلاغية ونقدية بالغة النفاذ ، دعته إلى أن ينسبها إلى البلاغة لا إلى علم الكلام ، وتوقف عند من "نقلوا" عنه دون إشارة إليه ، كصاحب الصناعتين ، ومن تأثر به كالخطابى ، والباقلانى ، وابن سنان ، وابن رشيق .

ثم يشيد بتعريفه للبلاغة "إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"(١١٧) ؛ حيث اهتم بالوظيفة التعبيرية للصورة : "ايصال المعنى إلى القلب" وبالقيمة الجمالية : "في أحسن صورة من اللفظ" ، وقد حكمت هذه النظرة البارعة الواعية معالجة الرمانى للفنون البلاغية التي عرض لها ، مازجا النظرية بالتطبيق على نماذج من القرآن الكريم معتمدا على ذوقه الأدبى المرهف في إبراز مواطن الجمال فيما عرض له ، ومستعينا بثقافة واسعة في تحليل المكونات البلاغية للصورة ، نلمس ذلك في الأبواب البلاغية التي عالجها، كالإيجاز الذى راد فيه نظرات ثاقبة عن إيجاز الحذف وإيجاز القِصَر ، مشددا على التفرقة بين الإيجاز والتقصير ؛ فالأول بلاغة والثانى عِيّ (١١٨) ، كذلك يفرق بين الإطناب والتطويل بمثال طريف .. فالذى يقع في التطويل يشبه من يقطع طريقا بعيدا إلى غايته ، جهلا منه بالطريق القريب ، أما الذى يستخدم أسلوب الإطناب فهو لا يستخدم الطريق البعيد جهلا بالقريب ، بل لأن سيره فيما اختاره يحقق له متعة إضافية من مناظر جميلة تبهج النفس وتروح عنها(١١٩)

ويظل "عشرى" يرصد جوانب مختلفة تبرز هذه العبقرية التى لم تنل ما تستحقه ؛ فعند حديث الرمانى عن "الاستعارة" لا يتوقف أمام المباحث التقليدية كبيان أركانها ، وصلة المعنى الحقيقى بالمعنى المجازى ، بل يركز على القيمة التعبيرية لها. و"كل استعارة توجب بلاغة بيان ، لا تنوب منابه الحقيقة" (١٢٠) وتلك النظرة الثاقبة هى التى وجهت دراسته لـ "الفاصلة" – التى آثرها على السجع – في القرآن الكريم .

ويختم عشرى دراسته بهذا التقدير الحزين : "بهذه الرؤية الثاقبة ترك الرمانى أثره العميق فى مسار التـأليف البلاغـى والنقدى • وبهذه النظرات النافذة فى ماهية الصورة البلاغيـة وضع أساسا ومهد طريقا لدراسة الصـورة البلاغيـة •• لـو قيض لبلاغتنا أن تواصل السير فيه لكان لها تاريخ آخر"[١٢١] •

-١٢-

١٢ - ١

فى بعض الأحيان يكتب "علـى عشـرى" فـى بعـض **الموضوعات مضطراً- أو مجاملا** - وذلك حين يدفعه حيـاؤه ودماثة أخلاقه إلى تلبية دعوة أدبية حول موضوع أو شخصية، تنظمها جهة من الجهات فى بعض الأقطار •

من ذلك اشتراكه فى ندوة "الموسوعة الميسـرة للتـراث العمانى" [١٢٢] التى تقوم بـ "تقديم علمى معاصر لخلاصة كتب التراث العمانى" • والتى كانت حلقتها الأولى من القسم الأدبـى بعنوان "ديوان الستالى ، مادح بنى نبهان ٥٨٤-٦٧٦هـ" • فى هذه الندوة بدأ "عشرى" بالإشارة إلى الغموض الذى يكتنف مولد الشاعر ووفاته • وخلال ذلك أورد بعض المراجع التـى تحدثت عن الأدب العمانى • ثم تناول عصره وحياته وثقافتـه تناولا عاديا بعيدا عن إبداعه النقدى الذي أجبره شعر الـديوان على الانزواء ؛ بحثا عن ملمح متميـز ، أو إشـارة لقضـية طريفة • فالديوان يدور معظمه حول المدح ، ومدحـه مـدح تقليدى يحيى "السنة" التى لاحظها ابن قتيبة وأغـرى الشـعراء

بها! اللهم إلا بعض المحاولات التى "هجم" الشاعر فيهـا علـى المدح دون تمهيد ، أو بتمهيد غزلى عابث ، يمزج أحيانا بينـه وبين الإحساس بالندم على ارتكـاب هـذه المعاصـى ! هـذا الإحساس الذى سيطر عليه فيما بعد إلى درجة أنه أفـرد لـه بعض القصائد الطويلة ٠

ويستنبط الناقد من كثرة حديث الستالى عـن الشـيب أن معظم المنشور فى الديوان من نتاج مرحلة الشيخوخة ، خاصة أن القصائد التى لم يشر فيها صـراحة إلـى الشـيب تتنـاول موضوعات معاصرة للموضوعات التى تدور حولها القصـائد التى أشار فيها إلى شيبه ٠

وهنا تبدأ عبقرية على عشرى فى التململ مـن الأسْـر ، والاستجابة إلى طبيعتها المبدعة ؛ فيطرح عددا من التساؤلات: هل لم يبدأ الستالى كتابة الشعر إلا بعد أن تقدمت به السن ؟ أم أنه اقتصر فى ديوانه – أو اقتصر جامع الديوان أو ناسـخه – على قصائد هذه المرحلة ؟ وإذا كانت الإجابـة عـن السـؤال الثانى بالإيجاب فما الدافع لإغفال شعر الشباب ؟ هل لما به من مجون ؟ هذا تعليل مردود ؛ لأن المنشور فى الديوان لا يخلـو من مثل هذا المجون٠وهنا يفترض الناقـد أن الموجـود مـن الأشعار ربما كان اختصارا لديوان أوسع للستالى ؛ لأن ناسـخ الديوان من سلالة آل نبهان ! وقد يكون ذلك هو السـبب فـى الاقتصار على مديحه لأجداده "النباهنة" وإغفال ما عدا المديح.

ويستمر فى محاولة الامتصاص مـن نَبـع لا يسـعفه ؛ فيتحدث عن "أنماط معمار قصيدة المدح" ! ثم يسلط أشعة مـن حسه النقدى على تلك الأنماط ! فيرى أن المديح فى الـديوان

كان إطارا عاما تتعانق خلاله مجموعة من الأغراض المتعددة، لكل منها مكونات شعورية وفكرية تميزه • لكن الشاعر استطاع أن يمزج بينها ليكوّن رؤية شعرية متميزة "إن لم تكن فى مكوناتها التفصيلية ووسائل التعبير عنها ؛ فعلى الأقل فى دورانها كلها حول محور أساسى واحد"(١٢٣) • ومن الواضح أن الناقد هنا يريد أن يخرج شيئا من اللا شئ؛ فتتوارى النظرة الموضوعية خلف رهافة الشعور •

لكنه سرعان ما يعود إلى "موضوعيته" فيشير إلى القصائد غير المدحية كالهجاء ، والغزل الذى كثرت أبياته نظرا لارتباطه بالمديح وتمهيده له • ثم يجهر بالإقرار ، فى تناول الرثاء ، بأن قصائده "تنتثر فيها مجموعة من المعانى والصور الواضحة التكلف"•(١٢٤) وأن "الستالى شاعر تقليدى قح؛ أدواته أدوات تقليدية ، وخياله خيال تقليدى • وصياغاته الفنية صياغات تقليدية"(١٢٥) و"استخدم البديع بصورته التقليدية الموروثة ، وأكثر من استخدام بعض فنونه إلى الحد الذى كان يوقعه فى التكلف الممجوج" ، ويبالغ فى تكديس المحسنات بصورة تسقطه فى هوة التكلف المرذول"(١٢٦) •

وأخيرا يعود إلى همه الأساسى ممثلا فى موسيقى الشعر فيقوم بإحصائية لبحور الديوان • ويلاحظ بعض الجديد لدى الشاعر ، من مثل كتابته لبعض القصائد على نظام "الرباعيات" و"الخماسيات" • وكتابة بعض آخر بإضافة القوافى الداخلية "الترصيع" الذى يبدو مقبولا فى القصائد ذات الإيقاع المركب • وهى جد قليلة فى الديوان !

٢ – ١٢

يتضح من عنوان بحثه "**استدعاء التراث في الشعر الكويتي**" (١٢٧) أنه يقترب من التطبيق لكتابه الأول "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" على الشعر الكويتي (١٢٨) ومن ثم ذكر بكثير مما فيه ، من مثل مقولة إليوت : "إن أفضل مافي عمل الشاعر ، وأكثر مافي أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هي تلك التي يثبت فيها أسلافه الراحلين". ثم يستعرض مصادر هذا التوظيف ضاربا الأمثلة لكل مصدر ، متوقفا أحيانا ليحلل بعض المقاطع • فبدأ بالمصدر الديني شخصية كان أو حدثا ، وأتبعه بالمصدر التاريخي ، ثم الصوفي ، والأدبي • ويبدو الناقد هنا عجلان يُغذ السير ليلبي ما طلب منه ، و "يؤدي الواجب" الذي فرض عليه ! ومن ثم غابت – أو قلت – تلك الوقفات المتفردة أمام النصوص التي طالت وطغت على النظرة النقدية ! • وهنا لا بأس أن نستعيد مداعبتنا له بأنه دائما يختنق في "الأماكن الرسمية" ويضيق بـ"الانضباط" أمام "الناس اللي فوق" ! • وهذا الموقف شبيه بالموقف السابق الذي تناول فيه "ديوان الستالي" • وغالبا ما يحول حياؤه المفرط – فيما نظن – دون رفض إجابة تلك الدعوة أو هذه • لعلمنا بزهده في معظم هذه التجمعات نتيجة ملاحظات له عليها ، وعلى غيرها من بعض التجمعات الثقافية في العالم العربي • ولم يكن ذلك – كما أشيع عنه – انزواء أو تقوقعا !

وفي تلك المواقف كان – لحيائه النادر – يجهد نفسه ،

ويطيل سفره ، ليستخرج – كسندباده – اللآلئ من محارات ،، خلت منها !

على أية حال ، استمر "على عشرى" فى استعراض المصادر وكان آخرها المصدر الأسطورى والشعبى . فتوقف عند رمز "السندباد" عشقه الأول والمستمر . وتحفظ على "التوظيف" الذى يفرض عليه ملامح تختلف عما عرف به من الرحلة والمغامرة والاكتشاف .

٣–١٢

أما "**الأدباء الدعاة**" (١٢٩) فقد كتبه عن صديقه الدكتور جابر قميحة، وقد اجتهد فى ألا تحول الصداقة بينه وبين النظرة الموضوعية . متناسيا رهافة حسه ، وعميق إخلاصه لمن يصادق.

بدأ – كعادته – بتحديد المراد من العنوان ؛ فالأدباء الدعاة هم "أولئك الذين يمثل الإنتاج الأدبى مجال نشاطهم الأساسى ، ولكنهم يوظفونه فى سبيل الدعوة ، فينطلقون فى إبداعهم من منطلقات إسلامية .. ولابد لهذا الإنتاج أن يكون فى الدرجة الأولى أدباً تتحقق فيه كل الشروط التى يتطلبها نقاد الأدب ودارسوه فى أى نص ليكون أدبا . وأولها أن تتوافر لهذا الأدب لغته الفنية الخاصة التى تعتمد على الإيحاء أكثر من اعتمادها على التصريح والمباشرة بكل ما تتطلبه هذه اللغة من صور ، ورموز، وخيال ... إلى غير ذلك مما يجعلها تميل إلى الهمس والخفوت . وهو عكس ما تتطلبه لغة الدعوة من جهارة ومباشرة ووضوح . وهذه هى المعادلة الصعبة التى

يجب على الأديب حلها ، بأن يجمع إلى إسـلامية الموضـوع جمال الشكل" (١٣٠) .

وعلى هذا ، بدأ فى البحث عن تحقق هذه الأسس التى لا خلاف عليها فى نتاج "قميحة" ، فأشار إلى توظيفه المـوروث الإسلامى من شخصيات وأحداث فى تقديم تجارب معاصرة ، ولم يتوقف الناقد – وكان ينبغـى أن يتوقـف – أمـام تـاريخ صدور أول ديوان للشاعر **"لجهاد الأفغان أغنـى"** : ١٩٩٢م ، باستثناء الإشارة إلى أن معظم قصائده سبقت كتابتهـا تـاريخ النشر بخمس سنوات ، أى أن الشاعر وهو مـن "درعميـى" الخمسينيات ، كان على وشك أن يبدأ العقد السابع من حياتـه ! أفلا يثير ذلك سؤالا عن "طول الكمون" لهذه الموهبة ؟ أو عـن نتاج شعرى كثير كان ينبغى أن نطلع عليه لكنه طُمر أو ضُيع؟ وأخيرا ألا يذكّرنا "قميحة" بما فاض به تراثنـا الشـعرى مـن تعليل لألقاب "النابغة" التى لقب بها كثير من الشعراء !

وقد يقال إن عاطفة الحب للشاعر هى التى حركت الناقـد لكى ينظر إلى نتاجه "من محاجر عين قيس" ، كما يقال ! لكـن الحق أن تناوله لم يخل من إشارات ذات دلالة ؛ فـ "الصـور الشعرية قليلة وبسيطة .. فى إيقاع نشيدى تمتزج فيه حـرارة الحماس ببساطة الصور وقدرتها على الإيحاء" ، لكنه كثيرا ما تغلبه رهافة الشعور ورفعة الخلق ؛ فيحاول "توظيـف" حسـه النقدى لـ "خلق" هذا الإيحاء ، فيقـول – مـثلا – : "يبـدأ الشاعر بصورة شعرية عميقة الإيحاء على الرغم مـن شـكلها التقليدى : "إن الكلمة عرْض الشاعر ! " (١٣١) .

ويترك الناقد "الإيحاء" ليفرغ من "الوسائل" التى وظفهـا

الشاعر لإضفاء الطابع الإسلامى كالمعجم القرآنى ، واحتذائه النظم القرآنى ، والموروث الإسلامى ممثلا فى شخصيات الصحابة ، والتابعين ، والقادة، ويجهد "على عشرى" نفسه فى ذكر الآيات القرآنية التى أوجد الشاعر "التناص" بين شعره وبينها، ويفيض فى ذكر تلك الأسماء التى يرى أن مجاهدى الأفغان جددوا حياتها وأعادوا "خلقها" ! لكنه يسكت عن "التحليل" . . ربما كان لعدم وجود ما يقوله ، أو وجوده لكنه ليس فى صالح النص ! وهذا نموذج رآه الناقد – ضمن نماذج كثيرة – حقق قدرا كبيرا من جمال الشكل الفنى ؛ نسوقه لعل القارئ يرى فيه غير ما رأيناه، مع تقديرنا العميق لشخص صاحبه(١٣٢) .

دعْنِى أملّى ناظرى من مُصعب	وأعيش معنى الحقّ فى سلمان
وكذا على والحسين وجعفر	وتهيم روحى فى سنا عثمان
وأقول مرحى حمزة وأسامة	معه المثنى الفاتح الشيبانى
وترفرف الراياتُ فوق قتيبة	ومحمد بن القاسم المروانى
هذا هو الماضى الجليل بمجده	يحييه إصرار الفتى الشيبانى

ويستعرض الناقد الديوان الثانى للشاعر "**الزحف المدنس**" والثالث "**حديث عصرى إلى أبى أيوب الأنصارى**" . ثم يتوقف أمام الملامح الإسلامية للقصيدة التى حملت ذات العنوان . ويرى أنها قامت على مفارقة تصويرية بين الماضى المضىء لأحوال المسلمين وحاضرهم الكابى المهان ! . . وفى مقطع منها استوحى الشاعر قصيدة الجواهرى الذائعة "أطبق دجّى أطبقْ ضباب" بل أثبت بعض أبياتها ! وتغاضى الناقد عن ذلك – لا

جهلا ، بل حياء من الشاعر وحبا له – ثم أدخله في باب "التناص" مع الجواهرى . . بل مع "ابن زيدون" ..من قبله!: (١٣٣)

ثم جئناك وللشعــر نشيــج وانتحـــابُ

بقلوب واجبات بعد أن حـــلَّ المصـــابُ

من ديار قد تغشَّاها ظـــلام وضبـــابُ

فالقوانين انتهاك وانتهـــاش وانتهـــابُ

وسجون وشجونُ ودمـــوع واغتصاب

وفى تناول الناقد لـــ "زيارة فوق العادة للخيول العربيـــة" ما يذكّر بـــ "خيول أمل دنقل" ، وما يغرى بالموازنة بينهمـــا . وهى إذا حدثت فلن تكون إلا فى صالح دنقل(١٣٤) .

أما قصيدة "شيخ يحكى موت الفارس" (١٣٥) ؛ فقد رآهـــا الناقد تستخدم إلى جانب المفارقة وســـائل أخـــرى كتوظيـــف الموروث الإسلامى، والقص، والحوار . ويورد نماذج يراهـــا مزجت مزجا فنيا رائعا بين هذه الوسائل لإبراز التناقض الفادح بين ما كان وما هو كائن ! وقد يحتمل ذلك كثيرا من المناقشـــة لبيان مدى الموضوعية فى موقفه من شعر صديقه ، وصديقنا !

أخيرا يشير إلى مسرحيتين قصيرتين في الديوان : "مـــوت منكوس المهرج" و"الهجرة إلى الحب" . والأولى نقد يكاد يكون مباشرًا لسيطرة المهرجين والمنافقين والأدعياء علـــى مراكـــز السلطة والتأثير فى المجتمـــع . والأخـــرى تهـــاجم الاســـتبداد والطغيان . وينهى بحثه بمقولة نقدية يندر مثلهـــا فـــى نقـــده الموضوعى ، وتبرز مدى ما يكنه للشاعر من حب . وتجســـد

ما في أخلاقه من دماثة ورفعة . يقول علي عشري عن "قميحة" : إنه واحد من أولئك الأدباء الكبار .. وقد وقف كل أدبه وفكره ونقده على الدعوة بحيث أصبح واحدا من طليعة الأدباء الدعاة في العالم العربي" (١٣٦) !

١٢—٤

من سمات المنهج النقدي عند "علي عشري" **القدرة على تجميع المتشابهات** ؛ وردها إلى أصولها .

ففي "قراءته" **لقصائد مجلة "الشعر"** كان يقف أمام كل منها ، دون أن تستغرقه الوقفات الجزئية أمام كل قصيدة ، عن "تصفية" قراءته في مجموعة من القضايا التي تهم المبدعين والنقاد ، والتي تعكس الحالة الأدبية والنقدية التي يحيونها .

ففي العدد التاسع من مجلة الشعر(١٣٧) نلمس أساه لتفاقم الأزمة التي يعيشها الشعر ممثلا في ندرة النتاج الشعري الجيد الذي تلقاه مجلة فصلية تفتح نوافذها لكل الاتجاهات الشعرية . ويرى أن الأزمة في بعض جوانبها – هي أزمة المجلة ذاتها ، بل وأزمة المجلات الأدبية التي لا تلقى العناية الجديرة بها ولا تسخو في مكافأة المتعاملين معها . فضلا عن أنها تكبلهم بالقيود التي تحد من حريتهم . ومن ثم كان "الهروب" من شحها وتضييقها الخيار الوحيد الصعب أمام المبدعين والنقاد !

وبعد هذه الوقفة الكاشفة ، يتطرق إلى بعض الظواهر الإيجابية في القصائد ، من مثل فرحه الغامر بمحاولة "تازك" تطويع "مخلع البسيط" لعزف نغمات شعرية طريفة(١٣٨) .

ثم يلمس الظاهرة الإيجابية الثانية فـي القصـائد وهـي توظيف البناء الجديد للقصيدة العربيـة فـي تصـوير بعـض المضامين والرؤى الروحية – التى ارتبطـت عـادة بالشـكل الموروث للقصيدة – فى قصيدتين إحـداهما "زنـابق صـوفية لنازك"، لكنه بمقدار ما هش لإبداعها فى الموسيقى، بمقدار ما أخذ عليها الإخفاق فى المزج بين الرمز والمرموز إليه ؛ فظلا متوازين لا ممتزجين !

كذلك يشد على أيدى الشعراء الواعدين الـذين يبشـرون بحيوية شعرية، تعيد إلى الشعر بعض الأرض التى فقـدها، أو أبعد عنها !

لكن ذلك كله لم يدْعُه إلى ترك بعض المظـاهر السـلبية التى تعوق ما يؤمّله للشعر، من ذلك الغموض الذى يخيم على بعض القصائد، ويضاعف من اتساع الفجوة وانعدام الثقة بـين القارئ والشعر (١٣٩)، كما يأخذ على بعـض قصـائد العـدد وقوعها فى النثرية والمباشرة، وارتكابها كثيرا من الأخطـاء اللغوية والعروضية، كذلك يأخذ على بعض القصائد ولعها بـ "التقليد" ؛ بحيث يجرى أصحابها وراء بعض الظـواهر الفنيـة التى حققت لونا من الرواج، من مثل تهـافتهم علـى ظـاهرة "التدوير"، والأخطر من هذا هو وقوع بعض القصائد فـى أسر قصـائد مشـهورة لأعـلام الشـعراء كالسـياب وعبـد الصبور (١٤٠)، وهكذا تحولت – وتتحول – قراءتـه لقصـائد مجلة "الشعر" إلى وجبة نقدية سـريعة، ودقيقـة، واضـحة وضوح السهل الممتنع !

٥ - ١٢

يقترب من هذا مع اختلاف الدافع الـذى انطلـق منـه ، والهدف الذى حدده - "قراءته" للعـدد العاشـر مـن مجلـة الشعر ، [١٤١] ، فقد حاول أن يتحاشى الحديث عن أزمة الشعر المعاصر التى تؤرقه ، برغم أن مستوى القصائد يغرى بذلك . ومن ثم اتجه إلى الرؤية الشاملة التى تحاول التماس إطار عـام تلتقى داخله هذه النصوص . وقد صفّى ما تثيره فى قضـيتين تكادان تكونان وجهين لقضية واحدة : الحداثة والقدم ، والشكل الموسيقى للقصيدة . وينتهى من الحديث عنهما إلى أن الحداثة لا ترتبط بالضرورة بشكل موسيقى معين . بـدليل أن أبيـات "مُتمِّم بن نُويْرَة" فى رثاء أخيه أكثر حداثة من بعض القصـائد الحديثة المنشورة فى ذات العدد ! لأن الحداثـة مقولـة فنيـة وليست مقولة زمنية . ثم نفى حتمية الارتباط بـين الشـكل الموسيقى والمستوى الفنى . فهذا الشكل لا يمكـن أن يكـون الفيصل بين جودة القصيدة ورداءتها .

ثم قام بإحصائية لقصائد العدد ، تبين مـا التـزم منهـا بالقالب الخليلى وما تحرر منه . ويذكر للمجلة فـتح صـدرها لكل الاتجاهات الشعرية ، لكنه يأخذ عليها نشر بعض النمـاذج غير الجيدة لما يسمى بـ "قصيدة النثر" . ثم يفيض فى تحليـل بعض النماذج الخليلية التى كثرت فيها "العكـاكيز" و"الجـوابر" لإقامة الوزن ! وشاع فيها التكرار الـذى صـار نوعـا مـن "الثرثرة" ، شملت قصيدتين للدكتور عبد الرحمن بـدوى بشَّـر بهما رئيس التحرير ، معتبرا نشرهما تكفيرا عن جحود الحيـاة الثقافية له وغبنها إياه ! ولذلك سما عشرى ببدوى فـوق هـذه

"العكاكيز" ؛ لأن مكانته محفوظة ، وتراثه ركن شامخ في ثقافتنا المعاصرة ، وهو من أوضأ وجوهها ، ومن ثم يزرى به مثل هذا "الشعر" الذى نشرته المجلة(١٤٢) !

وفى تناوله لإيجابيات بعض القصائد يزيد قضيتيه اللتين بدأ بهما رسوخا .. فيقرر أن الحداثة والموروث يمكن أن يمتزجا فى العمل الواحد امتزاجا خصبا خلاقا ، كما فى قصيدة "التجربة" للشاعر حسين على محمد ؛ حيث امتزج المضمون الصوفي بالتجديد فى الشكل الموسيقى ، مثل هذا الامتزاج الذى يثرى التجربة ، ويزيدها عمقا وثراء .

٦ - ١٢

نفاجأ فى قراءته للعدد الحادى عشر من "الشعر" (١٤٣) بيأسه من النجاح فى تطبيق منهجه فى "القراءة" . هذا المنهج الذى يهدف إلى العثور على إطار عام تتدرج تحته قصائد العدد أو بعضها . " **اللهم إلا إذا اعتبرنا هبوط المستوى الفنى إطارا لها** ، أو ذهبنا نبحث عن أطر أخرى أكثر عمومية، تتعلق بالسمات العامة للقصيدة كجنس أدبى عام ، أكثر مما تتعلق بنتاج شعرى خاص ! (١٤٤) . ولأننا نعلم عشقه الطاغى لكل ما يتصل بالموسيقى، فقد توقف أمامها فى القصائد وهشّ لكثرة القصائد العمودية . لكنه أخذ على بعضها تكلف هذا الشكل دون أن يكون فى طبيعة الرؤية ما يستلزمه . "وإذا كان التمسك بالشكل العمودى دون داع يمثل أحد وجهى الخطر؛ فإن وجهه الآخر يتمثل فى تكلف الشكل الحر مجاراةً لموجة التجديد دون قريحة شعرية مرهفة" ! ولذلك ذكّر أحد

أصدقائه[١٤٥] بنصيحة "بشر بن المعتمر" – فى "صحيفته" لمن يتكلف ما لا يحسن – : "عابكَ من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك ! " .

ثم يتوقف أمام ضوء باهر فى آخر النفق ، كما يقال ، ممثلا فى قصيدة الشاعر الكويتى د. عبد الله العتيبى التى جمعت مع رصانة الصياغة العربية وجلال الإيقاع الكلاسيكى، رؤية شعرية متفردة ، وقدرة واضحة على توظيف الأدوات والوسائل الشعرية المختلفة للإيحاء بأبعادها .

ويؤكد ذلك كله من خلال "قراءة" بديعة للقصائد تشيد بالرؤية والأدوات التى حققتها . وقريبا من ذلك كانت وقفته أمام المحاولة الجيدة الأخرى فى العدد : "الدمعة السجينة" لجليلة رضا[١٤٦] .

٧–١٢

ظلت تلك النظرة النقدية البصيرة موجهة له فى كل ما يتناوله من قضايا، أو يحلله من أشعار ؛ فهو فى مقالته عن **"أجمل قصائد محمود درويش"**[١٤٧] التى سبقت الإشارة إليهما.. وبعد إشادته بسلسلة "الشعر والشعراء" التى تصدرها دار الفتى العربى – ينبه إلى منزلقين يمكن أن ينزلق الإصدار إليهما . أولهما : إحياء الطريقة المدرسية التى تشرح النص ولا تحلله. وثانيهما : احتمال الانحراف إلى فرض مستوى واحد من مستويات التلقى الشعرى. وهذان المزلقان من السهل تجنبهما لو عهد بالإصدار إلى ناقد متخصص .

ثم يشيد – كما سبق – بترتيب القصائد ترتيبا تاريخيا ، يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر بشتى أبعادها ، وبمراحل تطورها ٠ ثم يعلل لعمق التطور والنضج في نتاج محمود درويش خلال عقد واحد (١٩٦٠–١٩٧٠) بقوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة ٠

ويبدأ حسه النقدى فى التألق بمراجعاته لمعد الإصدار "د٠ صبرى حافظ" فى عدّ "إهالة التراب" استعارة ، مع أنها كناية ٠ وفى عدم توفيقه فى توظيف المعطيات العروضية توظيفا سليما فى إضاءة النص ٠ وفى ذلك يجول على عشرى ويصول ! [١٤٨] كما يأخذ على الدكتور صبرى فرض رؤيته الخاصة غير الدقيقة فى الربط بين الشكل العمودى للموسيقى و"تقليدية الصمود" التى لا تحمل معنى محددا[١٤٩] ٠

٨–١٢

وبعد ، فقد كان وراء **المنهج النقدى المتكامل لعلى عشرى** عاملان مهمان ظلا يوجهانه توجيها سديدا طوال مسيرته النقدية ٠ أولهما **الفحص المستمر والمراجعة الدءوب** للمواقف والمقولات النقدية ناقدا – أو ناقضا – لها ، ومضيفا إليها ٠ وثانيهما إقدامه – **دون خوف ولا وجل – على مناقشة الرواد** الكبار للنقد فى ثقة واعتداد يمتزجان بالحياء والتقدير ٠ وقد تعددت مواقفه التى تؤكد ذلك ، وسبقت الإشارة إلى بعضها[١٥٠] ٠

ويزيد ما نحن فيه تأكيدًا ، التوقفُ أمام بحثه ذى العنوان الدال الذى يصفى موقفه النقدى : "**حداثة المحافظة وأصالة**

التجديد"[١٥١] وذلك فى "تناوله لشعر على الجارم ؛ فهو يبحث ويكد ، ويفرح بما يجنى . لا يزاحم على موقع ، ولا يسعى وراء شهرة ، بل يحرص على إسعاد قارئه بنشوة الاستمتاع بالإبداع "من خلال كتابة يثريها فكره وتجاربه وخبراته وتأملاته ؛ تملؤها روحه السمحة العذبة الجادة التى أفلتت من "التفاهات اللذيذة" [١٥٢] .

يتوقف "عشرى" أمام الجارم بوصفه ركنا ركينا من أركان الاتجاه الإحيائى – أو المحافظ البيانى – الذى تسنم شوقى ذروة سنامه ، وهو اتجاه يعتز بالقيم الفنية والفكرية لتراثنا الأدبى ، وينطلق منها إلى آفاق التجديد والتطور .

ثم يتوقف أمام نسبة العقاد للجارم إلى "مدرسة دار العلوم" التى تحمل ملامح أسرة فكرية نفسية ، خلقتها طبيعة الدراسة التى انفردت بها دار العلوم . "فالدرعمى لغوى عربى سلفى عصرى ، ولكن على منهج فريد فى بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية . وبين مناهج المحافظة والتجديد، والابتداع والتقليد . ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعمية أن تحجب فكرة "اللغة" عن خاطرك. وأن تدرك أن صاحب هذا الشعر يثبت على القديم ، وإن أخذ بنصيبه من الجديد ، ويحرص على انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم .. إنه شاعر زوده الأدب والعلم بأسباب الإجادة والصحة" [١٥٣] .

يشيد "عشرى" ببصيرة العقاد الذى استطاع بثاقب نظره أن يلتقط تلك الملامح الفارقة بين المدرسة التى كان ينتمى إليها الجارم ، والمدارس الشعرية الأخرى التى تشترك معها فى

بعض الملامح الفنية ، لكنه يلتمس العذر لهؤلاء الذين لم يروا في شعر الجارم سوى جانبه المحافظ ؛ لأن سمات التجديد والحداثة في شعره حرية أن تخفى على أي ناقد لا يمتلك نفاذ بصيرة العقاد ؛ لفرط دقة تلك السمات ، ونجاح الجارم في إخضاعها لقيم الموروث الشعري وتقاليده ، بحيث أصبحت خيوطا أصيلة – لا مقحمة – في نسيج هذا الموروث !

ثم يضيف الناقد – في ثقة وحياء – إلى ما قاله العقاد" رافدا آخر انفرد به الجارم بين شعراء هذه المدرسة من أبناء جيله ؛ هو رحلته إلى أوربا التي كانت تهب منها رياح التجديد على واقعنا الأدبي ، فقد أقام في ربوعها أربعة أعوام وهو في شرخ الشباب ، هذه السن التي تكون العزيمة فيها أمضى، والقدرة على التفاعل أنشط" [١٥٤] .

لكنه لا يني عن مراجعة مقولاته وفحصها ؛ فهو على التو يعقب على ما أكمل به رأي العقاد ، بالإشارة إلى قصر مدة البعثة قِصَرا لم يُتح له التعمق في دراسة التيارات الأدبية المتلاطمة – آنذاك – في انجلترا ، ثم يلمح ما يعوض ذلك في شخصية الجارم من نهمه المعروف للتزود من شتى ضروب المعرفة نهما مكنه من إجادة الإنجليزية ، والتمكن من ثقافتها تمكنا جعله يترجم عنها الدراسات والمسرحيات ، بل والأشعار. كما راجع كثيرا مما ترجم منها[١٥٥] .

ثم يلتقط تصور الجارم الخاص لـ "التجديد" عبر عنه تعبيرا شعريا بارعا ، بدا فيه كأنما كان – بنفاذ بصيرته – يقرأ من كتاب مفتوح ، ويتوقع ، من وراء حجاب ، ما سيعانيه أدبنا بعد نصف قرن من كتابته هذه القصيدة[١٥٦] على يد أدعياء الحداثة ، لادعاتها :

جلبوا للقريض ثوبا من الغر ... ب ، ولم يجلبوا سوى الأكفان
كل فــن لـــه مكــان وأهــل ... إن غدا العلم ما له من مكان

ويشيد بقدرة الجارم على الحدس والتنبؤ ، وعلى صياغة رؤيته صياغة شعرية آسرة :

لا يهز النخيلَ إلا حنينُ النـــ ... ـاى فى صمت ليلة من حنـــان

ثم يطيل التلبث أمام ما تشعه القصيدة مــن نظــر ثاقــب للجارم ، فى لمسه للفوارق الفنية بين شوقى وحافظ ، خـــلال مقارنته بينهما مقارنة عذبة اللغة بعيدة الغور: [١٥٧]

قد شُغلنا عــن حــافظ بــأمير الــــ ... ـشعر ، وويلى ، لو كان يدرى لحانى
كان يجــرى علـــى أعنــة شــوقى ... ويُعانى مـــن ركضـــه مـــا يعـــانى
لا الجــوادان فـــى التجــار ســـواء ... حـــين تبلوهمـــا ، ولا الفارســـان
يُلهب الشعرَ حــافظ أرعــن الشَّــوْ ... طِ ، وشـــوقى فـــى آخـــر الميـــدان
يتقرّى فى الشــعر ميلَ الجمــاهير ... ليحظـــى بصـــيحة استحســـان
جــال فـــى حومـــة السياســـة وثّـــا ... بًـــا ، فـــأذكى حماســـة الفتيـــان

وينبغى ألا نمل من التذكير بأن "عشرى" **يسبح ضد تيار نقدى كاسح،** قرر مبكرا أن الجارم شاعر تقليـــدى ، لا يفعـــل أكثر من تكرار ما نظمه الأقدمون من مناجاة للأطلال ، وبكاء على الديار والدمن ، وأنه مولع بـــالرقص فـــى السلاســـل ، والتطريز على الأثواب الخلقة! [١٥٨] ! لـــم تحـــل مثـــل هـــذه "المقولات النقدية" الراسخة بينه وبين فحصـــها ونقـــدها ، دون تردد ولا رهبة أمام المكانة التى يتمتع بها قائلوها ؛ فأشار إلـــى الغنى والتنوع فى "رؤية الجارم الشعرية" ، ثـــم توقـــف أمـــام

الخيوط الأساسية فى نسيجها ، والوسائل التى وظفها الشاعر لتجسيدها ، وطرائق التعبير الشعرى المتنوعة التى اختارها ، وتلك هى الجوانب الأكثر أهمية فى تجلية شاعرية أى شاعر !

ولما كان المديح من أكبر المآخذ التى أخذها النقاد على الجارم – فقد تصدى "عشرى" لذلك ، مبينا نوع المديح الذى يزرى بالشعر ، مشيرا إلى أنه إذا كان المدح "حافزا" للشاعرية ، منشطا لها لتتجاوز آنية المناسبة ، وتحلق فى آفاق فكرية وروحية مترامية – فإن المناسبة فى هذه الحالة تحسب للشاعر لا عليه ، والجارم نفسه يدرك منزلته الأدبية ، ومكانة شعره ، ودوره فى النهضة التى ترج مجتمعه(١٥٩) .

لا تزيِّن العقودُ جيدًا إذا لم	يَكُ بالحُسْن قبلها مزدانا
رب دُرٍّ لاقى من الصدر درًّا	وجُمان فى النحر لاقى جمانا
لو مدحنا من لا يحق له المد	ح لوى الشعر رأسه فهجانا !

إنها "سيفيات" معاصرة ، واعتداد بالنفس ، يذكّرنا بشموخ المتنبى :

ستندبنى الفصحى إذا متُّ قبلها   ومات الذى فى الناس ليس له ندُّ!

وإذا كان **التشكيل الفنى** هو أبرز ما يميز شاعرا ؛ فقد توقف "عشرى" أمام أدوات هذا التشكيل لدى الجارم ، بادئا بالصورة الشعرية معترفا بأن أكثرها من صور البلاغة القديمة ممثلة فى التشبيه والاستعارة والكناية ، لكن الجارم كان يضفى على هذه الصور من ذاته ، ليخرج بها عن نمطيتها من خلال تطويره فى تشكيلها ؛ أو فى موادها ، أو فى وظيفتها ، كما

كان يتجاوز التشابه المادى بين عناصر الصور إلى مـا بينهـا من روابط نفسية وفكرية وروحية ، كذلك برع فـي تشـكيل الصور التشبيهية المركبة من عناصر يتآزر بعضها مع بعض، لإبراز الدلالة التى يرمى إليها الشاعر ، وهذا مـا نـراه فـي وصف الرعيل الأول من "الدراعمة" بعد رحيل أعلامه :

حيران يعثر بالأعنة مثلمـا يتعثر التّمتـام فـي تاءاتـه

فكل من طرفى الصورة هو ذاته صورة مركبة - بالمفهوم الفنى والنقدى لبناء الصورة الشعرية - فالحيران الـذى يتعثـر بالأعنة صورة بارعة ، والتمتام الذى يتعثر بالتاءات صـورة أشد براعة ، وتشكيل صورة واحدة مـن هـاتين الصـورتين يجعلها على قدر لافت من التفرد والجمال الفنى! (١٦٠) .

ثم يلمس براعة الجارم فى "التشخيص" الذى تجـاوز بـه "الاستعارة المكنية" ، ووظفه توظيفا بالغ النجاح فـي إضـفاء حيوية عارمة على معان وأفكار شديدة الخفاء ، بتحويلها إلـى كائنات تضج بالحياة والحيوية ، وذلك مثل تصويره لحيرته - كشيخ - أمام المشيب ، وسخرية الدهر من محاولـة التغطيـة عليه وستره : (١٦١)

إن كتمنـاهُ قهقـة الدهـــــر ، جذلانا، ومدّ الخبيثُ طرف لسانه!

ويستمر "عشرى" فى هذ "**الثوابت النقدية**" التي لصـقت بالجارم ؛ فيقرر أنه استجاب مبكرا - بعبقريته - لـ "تراسـل الحواس" الذى أولع به الرمزيون ؛ فيقول عن الشعر :

وشممناه فى الكمائم زهرًا   وشــربناهُ فــى الكئــوس شــمولا

ويتحسر على شبابه :

وحواه الماضى الخِضمُّ ، وأبقى   ذكرياتٍ تطفو علــى شــطآنه

ويرثى صديقه " أبو الفتح الفقى" :

أسوان ، تعرفه إذا اختلط الدجى   بالنبرة السوداء فى أنأتـــه !

ولم تتخلف براعة الجارم فى توظيف الموروث توظيفــا جيدا ، يجعل العناصر التراثية أكثر التحاما بنســيج الشــعر ؛ كاستيحائه تلك الصورة من شيخ المعرة :

ما هذه الدنيا ؟! أما من نعمة   فيها لغير تشتت ونفــاد ؟!

أو توظيفه لمقولة الرشيد لسحابة مــرت فوقــه دون أن تمطر : "أمطرى حيث شئت ؛ فسوف يأتينى خراجك !" (١٦٢)

وأبــو المــأمون فــى مملكــة   يتحدى المزن أن تعدو ذُرَاهــا

لقد تربع الجارم بثبات واقتدار فوق قمة الاتجاه المحــافظ بعد رحيل شوقى وحافظ . واستمر فى أداء الدور القديم الجديد لــ "شاعر القبيلة" وكان اعتزازه بتراثه ، والقصد إلى إحيائــه وراء شيوع الألفاظ العربية القُحة التى صارت غريبة على آذان المعاصرين ! ومن أجلها كال له النقاد الاتهامــات الكثيــرة ، مغفلين لغته الشعرية العذبة فى معظم شعره ، كمقوله :

ألقيــت للغيــد المــلاحِ ســلاحى   ورجعتُ أغسلُ بالدموع جراحى
أيــام أوتــارى تُغــرّد وحــدها   وتكاد تسكر فى الزجاجة راحى

وكقوله فى رثاء "النقراشى" :

نم هانئــا إن الغـــراس وريفـــة   تزهو بأكرم تربـــةٍ وقِطــاف

وبعد هذه القصيدة – وخلال سماعه لإنشـــادها – أســـلم الجارم الروح [١٦٣] .. ! بعد حياة خصبة خلاقة شاع منها لدى الدارسين جانبها المحافظ . ولم يتوقف كثير منهم أمام استيعابه لمظاهر التجديد ، وتسخيرها لخدمة تقاليد الشعر العربى وقيمه . بحيث تبث فيها – كما ذهب عشرى – روحا جديدة دون أن تخرج به عن طبيعته . وهذا هو السبب فى صعوبة اكتشـــاف مظاهر التجديد فى شعره ، برغم جذريتها وشيوعها[١٦٤] !

كثيرة ، كثيرة .. ملامح المنهج النقدى لدى "على عشرى" تلك الملامح التى نجح فى تمثلهـــا ، والمواءمـــة بـــين مفرداتهـــا للخروج بمنهج طريف ، يحمل بصمات صـــاحبه المتميـــزة ، ويعكس موهبته المتفردة ، وجهده الدائب ، ومراجعته الدءوب .. وكثيرا مما أغفلناه فى حياته ، ونحاول التكفير عنه بعـــد مماتـــه ! [١٦٥] هذا التكفير الذى نُحسن فيه نحن إلـــى أنفســـنا .. قبـــل أن "تنصفه" ؛ كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم "**الليث بن سعد**" الذين "ضيعوه" .. فى حين وجد صيتُوه "مالـــك بـــن أنـــس" أصحابا أحبوا صاحبهم .. وصانوه!

والحمد لله ، فاتحة كل خير ، وتمام كل نعمة .

* *

هوامش السفر الأول

(*)ولد د. على عشرى زايد (١٩٣٧-٢٠٠٣م) بقرية "الوفائية" . بحيرة" . وكان الأول على ليسانس دار العلوم عام ١٩٦٣ بتقدير ممتاز . وتدرج من معيد إلى أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى . وسافر فى مهمة علمية إلى فرنسا (١٩٧١-١٩٧٣) . وخلال إعارته للجامعة الإسلامية بباكستان (١٩٨٢-١٩٩٢) كان له هو وصنوه "د. حسن الشافعى" نشاط بارز متميز ممتد خلال عمادتهما لكليتين من كليات الجامعة التى يرأسها الآن (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م) الدكتور حسن .

* من أهم مؤلفاته :

- موسيقى الشعر الحر "رسالة ماجستير لم تطبع" .
- استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر المعاصر .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة .
- قراءات فى الشعر العربى المعاصر
- الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى .
- البلاغة العربية : تاريخها ، مصادرها ، مناهجها .
- النقد والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع .
- غنيمى هلال ، ناقدا ، ورائدا فى دراسة الأدب المقارن .

كما نشر حوالى عشرين بحثا منها :

- الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى .
- وجوه تراثية من شعرنا المعاصر .
- البناء الدرامى مستقبل القصيدة العربية .
- محمود حسن إسماعيل والشعر الحر .
- ثنائية الحلم والواقع فى "رقصات ليلية" : ديوان شعر لمحمد أبو سنة .
- شاعرية الجارم بين حداثة المحافظة وأصالة التجديد .
- الأدباء الدعاة .
- "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى ، دراسة فى قصيدة النثر وامتداداتها" .

وقد غطت حياته الأكاديمية موهبته الشعرية الواعدة ، فلم تثمر سوى قصائد قليلة . لكن تأثيرها البديع سرى فى نتاجه النقدى وسما به .

(١) محمد غنيمي هلال ؛ ناقدا ورائدا في دراسة الأدب المقارن . كتاب تذكارى إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي . دار الفكر العربي ص ٧ الوحدة ١٩٩٦ .

(٢) وصل زهده وعفته وسخاؤه إلى درجة أن ما يملكه كان ملك أصدقائه في وقت معا . وبلغ تواضعه درجة رفيعة إلى حد أن عتب عليه البعض بسببها . أما إيثاره وتفانيه في خدمة الناس فكان مضرب المثل بين أحبابه . إلى درجة أغرت البعض بالاستغلال السيئ لهذا الخلق النبيل استغلالا أدى إلى عتب أصدقائه عليه ، وربما لومهم له وغضبهم منه ! وربما كان من أبلغ الأدلة على ذلك مقاطعة زملائه لكتبى اختلف معه ، ؛ لأنهم أيقنوا أن من يختلف معه "على" يستحق ذلك وأكثر منه !

(٣) كثيرا ما ترددت بيننا إشادة أساتذته : "على الجندى وأحمد هيكل والقط ، د. شكرى عياد ، د. الربيعى" بعبقريته ، والتحفظ على عفته ، وزهده الذى كاد يكون الزواء ، والتبشير بعطائه والإرهاص بالمكانة التى يرونه جديرا بها . وعند تقدمه للترقية إلى أستاذ مساعد جهر أستاذ فاضل من اللجنة التى قومته بأنه أفاد فائدة جمة من قراءة نتاجه !

وفى أمسية حزينة جمعتنى بالصديق المجمعى الدكتور عبد الحميد مدكور ، استعدنا السجل الحافل المضئ لعلى عشرى . ثم وقفنا أمام موقفين له لا تحتاج دلالتهما إلى إضافة :

فى زلزال أكتوبر ١٩٩٢ كان يحاضر طلبته فأصر على أن يكون آخر من يخرج من المدرج بعد الاطمئنان على طلبته !

قبل ذلك بنحو ربع قرن (١٩٦٦) اضطر د. مدكور - وهو طالب - للتغيب عن محاضراته فى الفرقة الرابعة طوال العام . ولم يحضر إلا قبل الامتحان وكان هو والمرحوم د. محمد فتيح المقدَّمَيْن على دفعتهما . وقد فوجئ بعلى - وقد كان معيدا فى الكلية - يشاركه فى محنته مشاركة جادة ، ويعرض عليه بإصرار أن ينسخ له من زملائه كل ما فاته من محاضراته !

ويضيف صديق عمره "سعد مصلوح" حادثة دالة قد تتقدم بتاريخ "موسيقى الشعر الحر" كثيرا ، وتؤكد تفردها وأصالتها ! كان على يقيم مع د. حسن الشافعى فى مسكن واحد قرب دار العلوم ، عندما كانت فى المبتديان ، وأتم جمع "بطاقات البحث" وبدأ فى الكتابة . وحينئذ - ١٩٦٥ - اتهم الشافعى فى قضايا الإخوان .. وكان من ضمن ما صادرته الشرطة كل ما يتعلق بالبحث .. فبدأ المسكين من "الألف" مرة أخرى !

(٤) وصل إلى حد الهجاء القاسى للعقاد من حجازى . كقوله :

من أى بحر عصىٍّ الريح تطلبُه

إن كنت تبكى عليه ، نحن نكتبه .

تعـــيش فــــى عصــــرنا ضــــيقًا وتشــــتمنا
إنّـــا بإيقاعِـــهِ نشـــدُو ، ونطربــــه
وإنّـــــــه الحمـــــــــقُ ، لا رأى ولا خلـــــــقُ
يعطيــك ربُّ الــورى رأسًــا فتركبُـهُ
مســــتفعلن فـــــاعلن ســــتفعلن فعلـــــن
مســتفعلن فـاعلن مستفعلن فعلـن

وعندما حصل حجازى على جـائزة الدولـة التقديريـة كتـب فـى الأهـرام – ١٩٩٨/٦/٢٤ ، مقالا عنوانه "جائزة العقاد وطه حسـين" جـاء فيـه : "وصـول الثوريين إلى السلطة يعنى أنهم صاروا أكثر مرونة ،، واقعيين يقبلـون الممكـن ويقابلون أعداءهم فى منتصف الطريق ،، فهل ينطبق هذا هذا على الثقافة ؟ "وفى رواية " أمريكانلى – دار المستقبل العربى ٢٠٠٣ ، ص٤٥٣-٤٥٤ أشار "صنع الله إبراهيم" إلى بقية أسئلة حجازى : هل تغيرت البلاد أم أنا الذى تغيرت ؟ هل خنت نفسى لأخذ مكان العقاد ؟ هل شخت وصرت لينًا مرنًا ؟! "وصنع الله" يكـاد يجيب بـ "نعم" على تلك الأسئلة ! وهى إجابة لا تخلو من لـوم مجـازى ؟ لعـدم "التزامه" ،، واعتذاره مرارا عن "تجاوزه" فى حق العقاد ! انظر الأعمال الكاملـة دار سعاد الصباح ، القاهرة ١٩٩٣ ص ١٧٧ ،

(٥) مما يؤسف له – ضمن أشياء كثيرة يؤسف لها فى الوسط الثقافى – أن هذا الرائد الفاضل تعرض لحملة ظالمة من بعض من تناول نتاجهم بنقد موضوعى أغضبهم.
(٦) "موسيقى الشعر الحر" رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة دار العلوم ص ا – جـ ،
(٧) السابق ص د – ز ،
(٨) موسيقى الشعر الحر ص ١ – ٢ ،
(٩) السابق ص ٣ – ٩ ،
(١٠)السابق ص ١٠ – ١٥ ،
(١١)موسيقى الشعر الحر ص ١٦ – ١٧ ،
(١٢)موسيقى الشعر الحر ص ١٩ ، ٢١ ، ٢٧ – ٢٨ ، ٣١ ، وبعض ما أشار إليه هنا أنماه وأنضجه فى بحوث مستقلة ، وذلك كاهتمام الرمزية البـالغ بالموسـيقى ، واختلاف التجربة الشعرية المعاصرة عن التجربة التراثية ، انظر عناوين الفصول فى كتابه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سـينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م ،
(١٣)موسيقى الشعر الحر ض ٣٢ ،
(١٤)موسيقى الشعر الحر ص ٣٣ ، ٣٩ ،
(١٥)موسيقى الشعر الحر-ص ٩٧ ،
(١٦)موسيقى الشعر الحر ص ١٣٣ ،

(١٧)موسيقى الشعر الحر ص ١٣٩ ، ١٤٢ .
(١٨)السابق ص ١٤٥ –١٤٧
(١٩)السابق ص ١٤٧ ، ١٤٨، ١٤٩ ، ١٥٤ .
(٢٠)موسيقى الشعر الحر ص ١٤٩ .
(٢١)موسيقى الشعر الحر ص ١٥٤–١٥٦ .
(٢٢)موسيقى الشعر الحر ص ١٥٦ .
(٢٣)موسيقى الشعر الحر ص ١٥٨ .
(٢٤)موسيقى الشعر الحر ص ١٦٨ .
(٢٥)السابق ص ١٦٨ .
(٢٦)موسيقى الشعر الحر ص ١٨٥ .
(٢٧)السابق ص ١٨٦ .
(٢٨)موسيقى الشعر الحر ص ١٨٨ .
(٢٩)السابق ص ١٩٢ .
(٣٠)السابق ١٩٤ .
(٣١)موسيقى الشعر الحر ٢٠٢–٢٠٧ .
(٣٢)موسيقى الشعر الحر ص ٢١٢ .
(٣٣)انظر مثلا ، عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهمه أشعار العرب وصياغتها ، مكتبة الأنجلو ١٩٥٥ . فهو ملئ بمثل هذه النظرات . لكنه من أفضل ما كتب في الموضوع .
(٣٤)موسيقى الشعر الحر ص ٢١٥–٢١٦ .
(٣٥)موسيقى الشعر الحر ص ٢٢٤–٢٢٥ ، ٢٢٩ .
(٣٦)موسيقى الشعر الحر ص ٢٣٤–٢٣٦ ، ٢٣٨ .
(٣٧)السابق ص ٢٤٠–٢٤٢ .
(٣٨)السابق ص ٢٤٧ .
(٣٩)كما في المقطع الثاني ، انظر أمثلة أخرى في ص ٢٦٤ .
(٤٠)موسيقى الشعر الحر ص ٣٠٧ .
(٤١)السابق ص ٢٧١ .
(٤٢)السابق ٢٨٢ ، ٢٩٥ .
(٤٣)موسيقى الشعر الحر ص ٢٥٥–٢٥٦ .
(٤٤)السابق ص ٣١٢ ، انظر القصيدة في الديوان ، دار العودة بيروت ١٩٨٦ ص ١٨٦–١٩٠ .
(٤٥)انظر نماذج تطبيقية بديعة لذلك في "موسيقى الشعر الحر" ص ٣٢٢ ، ٣٢٧ ، ٣٣٠ .

(٤٦)موسيقى الشعر الحر ص ٣٣٤ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ ص ٤٢٩-٤٤١ .

(٤٧)موسيقى الشعر الحر ص ٣٤٤ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة بيروت ١٩٨٨ ص ٢٥٣-٢٦٠ .

(٤٨)موسيقى الشعر الحر ص ٣٥٠ ، ٣٥٢ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م ص٤٩٢-٥٠٨ وص ٧١٦-٧١٩ .

(٤٩)موسيقى الشعر الحر ص ٣٥٦ .

(٥٠)السابق ص ٣٥٩ .

(٥١)السابق ٣٦٨ ، ٣٦٩ .

(٥٢)السابق ص ٣٨٢ .

(٥٣)ديوان "نمى على كفى" دار العودة ، بيروت د.ت ص ١٠٢ وانظر "عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٦-١٨١ .

(٥٤)لعله يرمز به إلى قوى الخير ممثلة فى المقاومة تأثرا بكونه رمزا للخير فى التراث الفرعونى .

(٥٥)عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٧ .

(٥٦)بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٩ .

(٥٧)دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ١٦٧-١٨٨ . وسوف نتوقف عندها مع غيرها من مثيلاتها فى بحث آخر .

(٥٨)ثنائية الحلم والواقع فى ديوان "رقصات نيلية" دراسات نقدية ص ١٣٧-١٤٨ .

(٥٩)ديوان للشاعر حسن محمد على . انظر دراسات نقدية ص ١٤٩-١٦٦ .

(٦٠)انظر أمثلة ، وتفصيلا لذلك فى دراسات نقدية ١٦٥ .

(٦١)كما فعل أمل دنقل فى قصيدة "صلاة" و"خاتمة" : ديوان العهد الآتى الطبعة الثانية ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٥ ص ٢٦٥ وص ٣١٨ انظر عن بناء القصيدة ص ٥٠-٥١ ، ١٨٣-١٨٤ .

(٦٢)عن بناء القصيدة ص ١٨٦-١٨٨ .

(٦٣)مكتبة ابن سينا ، الطبعة الرابعة القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م ، ص ١٥٤-١٨٨ .

(٦٤)محمود حسن إسماعيل والشعر الحر . دراسات نقدية ص ١٩١-٢٠٥ .

(٦٥)دراسات نقدية ص ١٩٢ وشام الجنان (من باب جلس) : نظر إليها ، وجدها .

(٦٦)السابق ص ١٩٣ .

(٦٧)قصيدة "موسيقى الوداع الأخيرة" التى نشرها فى "صلاة ورفض" انظر دراسات نقدية ص ١٩٦-١٩٨ .

(٦٨)قصيدة "صوت المعركة" و"جئت أصلى" من ديوان "صلاة ورفض" انظر دراسات نقدية ، ص ١٩٩-٢٠١ .

(٦٩)دراسات نقدية ص ٢٠٣-٢٠٤ ٠

(٧٠)دراسات نقدية ص ٢٠٥ ٠

(٧١)ديوان "نهر الحقيقة" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ص ١٨ ٠ وانظر "عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٢ – ١٧٣ ٠

(٧٢)ديوان أجراس المساء ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ص ١٧ ٠

(٧٣)مجلة الشعر العدد (١٠) ص ٤٥ ٠

(٧٤)انظر مقالا له في مجلة الثقافة العربية – ليبيا ٠ علوانه "البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية" ٠

(٧٥)عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٨٩-١٩٠ وانظر "المواكب" دار صادر بيروت ١٩٥٠ ص ٨ ٠

(٧٦)قصيدة النثر ص ١ ٠

(٧٧)السابق نفسه ٠

(٧٨)قصيدة النثر ص ٤ ٠

(٧٩)قصيدة النثر ص ٥ ٠

(٨٠)قصيدة النثر ص ٦ ٠

(٨١)قصيدة النثر ص ٦-٧ ٠

(٨٢)عن بناء القصيدة العربية الحديثة الطبعة الرابعة مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م هامش (٧) ص ٢٠-٢١ ٠ وقد قرر أن هذه الطبعة وما سبقها لم تزد شيئا عن الطبعة الأولى الصادرة عام ١٩٧٨ ٠ ويلاحظ أن الكتاب في مجموعه إنضاج وإن ماء لبعض آرائه في رساله الماجستير "موسيقى الشعر الحر" التى ناقشها عام ١٩٦٨ ٠

(٨٣)المرايا المقعرة : د٠ عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة (٢٧٢) الكويت أغسطس ٢٠٠١ ص ٣٥ ٠

(٨٤)المرايا المقعرة ص٧٣-٨٣ ٠

(٨٥)فى حوار إذاعى مع فاروق شوشة أذيع من لندن فجر ٢ من أغسطس٢٠٠٣ ٠

(٨٦)قصيدة النثر ص ١٢ ٠

(٨٧)قصيدة النثر ص ١٤ ٠

(٨٨)قصيدة النثر ص ١٦-١٨ ٠

(٨٩)انظر مقالته : "إن كان هذا شعرا فكلام العربِ باطل " – مجلة إبداع مارس ١٩٩٦ ٠ وانظر افتتاحية العدد (٨٦) من مجلة الشعر ، إبريل ١٩٩٦ لخيرى شلبى تحت علوان "خارج دائرة الشعور" ٠ وقد اقتبس على عشرى هنا كثيرا من هذه الافتتاحية ٠

* *

المصادر والمراجع

(أ) الكتب

-أحمد عبد المعطى حجازي : الأعمال الكاملة
* دار سعاد الصباح ، القاهرة ١٩٩٣
-بدر شاكر السياب : ديوانه
* دار العودة ، بيروت ١٩٨٦
-جبران خليل جبران : المواكب ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٠
-سميح القاسم : ديوان دمى على كفى
* دار العودة ، بيروت ، د،ت
-صلاح عبد الصبور : ديوانه
* دار العودة : بيروت ١٩٨٨
-صنع الله إبراهيم : أمريكانلى
* دار المستقبل العربى ، القاهرة ٢٠٠٣
-عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة
* عالم المعرفة (٢٧٢) ، الكويت ، أغسطس ٢٠٠١
-د ،عبد الله الطيب المحذوب
* المرشد إلى فهم أشعار العرب ، مكتبة الأنجلو ١٩٥٥
-على عشرى :

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الطبعة الرابعة. مكتبة ابن سينا القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م)
- دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية ، مكتبة ابن سينا القاهرة ١٤٢٣-٢٠٠٢ ،
- موسيقى الشعر الحر. رسالة ماجستير مخطوطة. مكتبة كلية دار العلوم،

- قسم البلاغة والنقد الأدبى بكلية دار العلوم : محمد غنيمى هلال : ناقدا ، ورائدًا في دراسة الأدب المقارن ،

* دار الفكر العربى • القاهرة ١٩٩٦
-محمود حسن إسماعيل : نهر الحقيقة
* الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥
(ب) المجلات
مجلة الشعر أبريل ١٩٩٦
مجلة إبداع مارس ١٩٩٦

* * *

هوامش السفر الآخر

(١) محمد غنيمى هلال ، ناقدا ، ورائدا فى دراسة الأدب المقـارن : كتـاب تذكارى ، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة ، الطبعة الأولى دار الفكر العربى ، ١٤١٦هـ–١٩٩٦م • وبحث على عشرى عنوانه "رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العـالم العربى" ص ١٤٢–١٨١ ، والنص فى ص ١٤٣ •

(٢) عقب على ذلك بقوله : صدرت هذه الطبعة (الأولى) عن مطبعة مخيمـر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها • ولكن المؤلف فى الطبعة الثالثـة للكتاب الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ أعاد نشر مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية • وحدد تاريخ الطبعة الأولى لعام ١٩٥٣ • على الرغم من أنها غير مؤرخة فى الطبعة الأولى ذاتها •

(٣) ظلت شخصية السندباد شاغلا له ؛ فقد توقف طويلا أمامها فى "قراءات فى شعرنا المعاصر"، القاهرة ١٩٨٢ ص ٤٠ ومـا بعـدها • وكـذلك فـى "استدعاء الشخصيات التراثية " ص ٢٠١–٢٠٢ • ثم أصدر بعـد ذلـك "الرحلة الثامنة للسندباد" •

(٤) الكتاب التذكارى عن الدكتور غنيمى هلال ص ١٤٥–١٤٦ •

(٥) الكتاب التذكارى ص ١٤٣ ، ١٧٦ •

(٦) مجلة الرسالة ، الأعداد ١٥٣–١٥٦ ، يونيه ١٩٣٦ •

(٧) السابق نفسه •

(٨) بلغ عددها (٤٧) سبعا وأربعين مقالة نشرها ما بين عامى ١٩٣٥ – ١٩٣٧ •

(٩) الكتاب التذكارى ص ١٤٣ ، ١٧٦ •

(١٠) انظر تفاصيل كثيرة للدقة والموضوعية ، فى تحديـده لدلالـة "الأدب المقارن" أو فى تتبعه لنشأته ، "الدراسات الأدبية المقارنة فـى العـالم العربى "مكتبة النصر القاهرة ١٩٩٤ ص ٥–٩ و"عن الأدب المقارن" مكتبة الشباب – القاهرة د•ت •

(١١) الكتاب التذكارى ص ١٤٩–١٥٠ • وقد محص على عشـرى هـذه القضية تمحيصا دقيقا من خلال مقارنته بين تعريفين للأدب المقارن أوردهما د• غنيمى فى مؤلفين مختلفين • كما توقف أمام تناوله لـــ

"عالمية الأدب" و"مجالات البحث فى الأدب المقارن .. الخ" ففى جميعها يلحظ الناقد مدى ما يضيفه د. غنيمى إلى القضية ، وما ينالها من تدقيق وتأصيل . وهذا يذكرنا بتلك الدقة التى أفصحت عن نفسها مبكرا فى بحثه الرائد "موسيقى الشعر الحر . وذلك عندما أشار إلى سبق صلاح عبد الصبور فى استخدام رمز "السندباد" فى مقطع من "رحلة فى الليل" من ديوان " الناس فى بلادى". وقد علل هذا السبق وأكده بالنص على أنها نشرت فى "الآداب" البيروتية قبل نشر الديوان بعامين .

(١٢) الكتاب التذكارى ، ص ١٥٥ .

(١٣) الكتاب التذكارى ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(١٤) ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور مجلة الشعر . العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ .

(١٥) لم يكتف الناقد بما ذكره طه حسين فى الجزء الأول من حديث الأربعاء . وإنما أرجعه إلى أصوله الأولى : جريدة السياسة ١٩٢٤/٩/٣ . كذلك توقف عند النظرات التحليلية فى نهاية "مجنون ليلى" لشوقى – دار العودة بيروت ١٩٨١ . وظل ينقب إلى أن كشف عن كاتبها . بعد أن كانت غفلا من اسم المؤلف وقرر أنه "د. سعيد عبده" الذى أشار إلى هذه الحقيقة فى مقال له بعنوان "لمحات من الضوء على السنوات الأخيرة من حياة أمير الشعراء" مجلة "المجلة" ديسمبر ١٩٦٨ . وفى هذا المقال يقول الكاتب – بعد حديثه عن مسرحيتى مصرع كيلو باترا ومجنون ليلى – "كان لى شرف كتابة مذكرتيهما التفسيريتين . وكان شوقى يطمئن إلى رأيى فى شعره ويحترمه . انظر مجلة الشعر عدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٥٥ .

(١٦) الكتاب التذكارى ص ١٦٢ .

(١٧) السابق ص ١٧٠ .

(١٨) السابق ص ١٧١ .

(١٩) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر دار ثابت القاهرة ١٤٠٤هـ–١٩٨٤ ص ١١٥ هامش (١) .

(٢٠) الرحلة الثامنة ص ١١٦ هامش (١) .

(٢١) الرحلة الثامنة للسندباد ص ١٧٠ .

(٢٢) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث . ص ٧٢ الهامش رقم (٩٨) .

(٢٣) مجلة الشعر العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٣٩ ٠

(٢٤) ليلى والمجنون ٠ مجلة الشعر (٧٨) ص ٤٤ ٠

(٢٥) مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥ ص ٧٨-٨٤ ٠

(٢٦) قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية ، دراسة مقارنة في رحلة جنس أدبي ٠ دار النصر ، القاهرة ٢٠٠١ ص ١١-٢١ ، وتاريخ كتاب د٠ "حميدة" وفقا لتاريخ المقدمة ، كما يقول على عشرى ١٣٧٠-٩٥١ وكتابا أ٠ حامد عبد القادر تاريخهما ١٣٦٩-١٩٥٠ ٠ فكيف يكونان متعاصرين ، بل كيف يعتمد صاحبهما على "حميدة" ؟!

(٢٧) السابق ص ٩٨ ٠

(٢٨) قصص الحيوان ص ٤٣ ، ١٠٠ ٠

(٢٩) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧ هامش (١) ، (٢)٠ وانظر دراسات نقدية في شعرنا الحديث ص ٧٨ ٠

(٣٠) البعد التراثي للهوية القومية في الأدب العربي المعاصر ، رؤية عامة : ضمن كتاب أصدره معهد البحوث والدراسات العربية بعنوان "الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر" ٠ دار الأمين ، القاهرة ١٩٩٩ ص ٦٣-٦٥ ٠

(٣١) البعد التراثي ص ٦٤ ٠

(٣٢) البعد التراثي ص ٦٤-٦٥ ٠

(٣٣) البعد التراثي ص ٦٧ ٠

(٣٤) البعد التراثي ص ٨٠-٨١ ٠

(٣٥) البعد التراثي ص ٨٢-٨٣ ٠

(٣٦) السابق ص ٨٣ ٠

(٣٧) البعد التراثي ص ٨٤ ٠

(٣٨) البعد التراثي ص ٨٥ ٠

(٣٩) البعد التراثي ص ٨٦ ٠

(٤٠) كتب الشرقاوي هذه القصيدة الطويلة في باريس سنة ١٩٥١ ٠ ولم تنشر إلا عام ١٩٥٣ ٠ حيث صدرت في كتيب مستقل في القاهرة ، ثم في بيروت تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان" دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٨ ٠ والقصيدة تمثل محاولة مبكرة ورائدة في تجديد الشعر العربي ٠ والشرقاوي أحد رواده ٠

(٤١) دراسات نقدية في شعرنا الحديث ص ٤٥-٦٢ ٠

(٤٢) دراسات نقدية ص ٥١-٥٦ .

(٤٣) دراسات نقدية ص ٥٦-٥٩ .

(٤٤) قصيدة النثر ص ٨ هامش (١) .

(٤٥) الطبعة الأولى : الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا ١٩٧٨ والطبعة الثانية : دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٩٧ . والكتاب هو الرسالة التى نال بها الدكتوراه . وكان حظها أفضل كثيرا من حظ رسالة الماجستير التى لما تطبع بعد . بل إن النسخ المخطوطة مكتوبة بخط لا يكاد يرى ! مع أنها تمثل إرهاصًا مبكرا ناضجا بعبقرية على عشرى حتى إنها ظلت ذات تأثير ممتد فى كثير من بحوثه التى تبعتها .

(٤٦) مجلة الدراسات الإسلامية إسلام آباد – باكستان مايو – يونيه ١٩٨٤ ص ١١-٦٢ وسوف نتوقف عنده وانظر ص٣٤-٣٧ من هذه الدراسة .

(٤٧) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٦٢-٦٨ .

(٤٨) استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ٢٤٢-٢٥٥ .

(٤٩) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٠٩ – ٢١١ ، ٢٢٥ – ٢٣٣ .

(٥٠) استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٠٩-١١٦ .

(٥١) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٥٧-٢٦٢ .

(٥٢) استدعاء الشخصيات التراثية ص٢٦٦-٢٧١ .

(٥٣) الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م .

(٥٤) مثل البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرها ، مناهجها . مكتبة الشباب ، الطبعة الثالثة ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م . والنقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع . الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ١٤١٥هـ-١٩٩٥م .

(٥٥) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر ، الطبعة الأولى . دار ثابت . القاهرة ١٤٠٤هـ -١٩٨٤م ص ٧-٨ .

(٥٦) الرحلة الثامنة للسندباد ص ٨-٩ .

(٥٧) الرحلة الثامنة ص ١٢-١٤ .

(٥٨) الرحلة الثامنة ص ٢٠-٢٢ .

(٥٩) "الناس فى بلادى" ضمن "ديوان صلاح عبد الصبور" دار العودة بيروت ١٩٨٨ ص ٧ ، وانظر الرحلة الثامنة ص ٥٥-٩٥ .
(٦٠) الرحلة الثامنة ص ٦٠-٦٧ .
(٦١) الرحلة الثامنة ص ٧٤ .
(٦٢) الرحلة الثامنة ص٨١-٨٩ .
(٦٣) الرحلة الثامنة ص ٩٨-٩٩ .
(٦٤) الرحلة الثامنة ص ٩٩-١٠٠ .
(٦٥) الرحلة الثامنة ص ١٠٠-١٠٤ .
(٦٦) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٨٩-١٩٠ .
(٦٧) الرحلة الثامنة ص ١٠٩ .
(٦٨) الرحلة الثامنة ص ١١١ .
(٦٩) الرحلة الثامنة ص ١٢٤-١٢٦ .
(٧٠) السابق ص ٣٢ .
(٧١) الرحلة الثامنة ص ١٣٣-١٣٤ .
(٧٢) الرحلة الثامنة ص ١٣٧ .
(٧٣) الرحلة الثامنة ص ١٥٧-١٦٥ .
(٧٤) الرحلة الثامنة ص ١٦٤-١٦٧ ، ١٧١ .
(٧٥) فصول فى نقد الشعر الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٨ ص ١٤٥-١٤٨ .
(٧٦) فصول فى نقد الشعر الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٤٧ .
(٧٧) فصول فى نقد الشعر الحديث ص ١٥٠-١٥١ .
(٧٨) فصول فى نقد الشعر الحديث ص ١٥١-١٥٦ .
(٧٩) السابق ص ١٦١-١٦٢ .
(٨٠) فصول فى نقد الشعر الحديث ص ١٦٧ .
(٨١) فصول فى نقد الشعر الحديث ص ١٧٣ .
(٨٢) فصول فى نقد الشعر الحديث ص ١٧٧ .
(٨٣) السابق ص ١٨٠ .
(٨٤) بحث منشور ضمن مجموعة الأبحاث المصاحبة لدورة "أبو فراس الحمدانى" ، الجزائر - اكتوبر ٢٠٠٠ م وهى الدورة السابعة من

دورات "جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى" ص ١٠٩-١٥٢ .

(٨٥) السابق ص ١٠٩ .
(٨٦) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص ١١١ .
(٨٧) السابق ص ١١٢-١١٣ .
(٨٨) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص١٢٩-١٣٢ .
(٨٩) السابق ص ١٣٦-١٤٢ .
(٩٠) السابق ص ١٤٢-١٤٤ .
(٩١) السابق ص ١٤٤-١٥١ .
(٩٢) حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد (٦) ١٩٧٥-١٩٧٦ ص ٢٧-٤٠ .
(٩٣) مجلة الشعر العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٣٨-٥٦ .
(٩٤) حوليات دار العلوم ص ٣٧ .
(٩٥) حوليات دار العلوم ص ٣٩ .
(٩٦) ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور ، مجلة الشعر العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٣٨-٥٦ .
(٩٧) نشر شوقى مجنون ليلى سنة ١٩٢٩ ونشر عبد الصبور "ليلى والمجنون" عام ١٩٧٠ .
(٩٨) انظر ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور ص ٤٠ .
(٩٩) ليلى والمجنون ص ٤١-٤٢ .
(١٠٠) ليلى والمجنون ص ٤٥-٥٢ .
(١٠١) السابق ص ٥٢-٥٤ .
(١٠٢) بحث منشور فى مجلة الدراسات الإسلامية . إسلام آباد باكستان ، المجلد (١٩) العدد (٣) مايو يونيه ١٩٨٤ ص ١١-٦٢ .
(١٠٣) البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره ، الطبعة الثانية ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٠ .
(١٠٤) استلهام شخصية الرسول ص ٥٥-٦٠ .
(١٠٥) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م مكتبة ابن سينا ، القاهرة .

(١٠٦) السابق ص ١٣٧ وعنوان الدراسة : ثنائية الحلم والواقع فـــي ديـــوان "رقصات نيلية" ص٣٧-١٤٨ .
(١٠٧) دار غريب القاهرة ٢٠٠٣ .
(١٠٨) دراسات نقدية ص ١٣٨ .
(١٠٩) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص ١٣٩ .
(١١٠) السابق ص ١٤٢-١٤٣ .
(١١١) دراسات نقدية ص ١٤٧ - ١٤٨ .
(١١٢) دراسات نقدية ص ١٦٧-١٨٨ .
(١١٣) السابق ص ١٦٧-١٦٨ .
(١١٤) دراسات نقدية ص ١٦٩ .
(١١٥) دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ص ١٨٤ وقد سبقت الإشارة إلـــى ذلك فى بحث لنا عنه - قيد النشر - عنوانه : "حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد على عشرى ، موسيقى الشعر الحر" .
(١١٦) نشرت ضمن "ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن" بتحقيق الأستاذ محمـــد خلف الله أحمد، والدكتور زغلول سلام . دار المعارف القاهرة د.ت . وبحث عشرى "قراءة جديدة لتراثنا القديم : الصورة البلاغية عند أبـــي الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية . حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد الخامس ١٩٧٤ / ١٩٧٥ ص ٦١-٧٨ .
(١١٧) الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى ص ٧٠ .
(١١٨) السابق ص ٧٤ .
(١١٩) السابق ص ٧٥ .
(١٢٠) السابق ص ٧٦-٧٧ .
(١٢١) الصورة البلاغية عند الرمّانى ص ٧٨ .
(١٢٢) القسم الأدبى ، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ-١٩٩٥م ص ١٣-٦٠ .
(١٢٣) ديوان الستالى ص ٣٣ .
(١٢٤) ديوان الستالى ص ٤٤ .
(١٢٥) ديوان الستالى ص ٥٠ .
(١٢٦) ديوان الستالى ص ٥٤-٥٥ .
(١٢٧) نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحوث "مهرجان القرين

الثقافى الثامن"، ندوة الأدب فى الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠-٢٠٠٠م) .

(١٢٨) سبق هذا الكتاب بحثه للماجستير - الذى لم ينشر - : "موسيقى الشعر الحر" وقد نشر الكتاب فى ليبيا قبل هذه الطبعة (دار الفكر العربى ١٩٩٧) . وعندما نال به درجة الدكتوراه كان عنوانه "استخدام الشخصيات التراثية" .

(١٢٩) عنوان المقال "دعاة أدباء وأدباء دعاة ، الأدباء الدعاة : جابر قميحة نموذجا" ، نمشرته مجلة "الرسالة - فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع" . وهى غير دورية يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العدد السابع ربيع الأول / الآخر ، جمادى الأولى ١٤٢٤هـ - مايو / يونية / يولية ٢٠٠٣م ص ٤٠-٤٩ وواضح أن البحث نشر بعد وفاته .

(١٣٠) الأدباء الدعاة ص ٤٠ .

(١٣١) الأدباء الدعاة ص ٤٢ .

(١٣٢) الأدباء الدعاة ص ٤٣ .

(١٣٣) الأدباء الدعاة ص ٤٤-٤٥ .

(١٣٤) الأدباء الدعاة ص ٤٥ .

(١٣٥) الأدباء الدعاة ص ٤٦-٤٧ .

(١٣٦) ومما يثير الأسى أن هذا المقال الذى توفى "عشرى" قبل نشره ، أعقبه - فى العدد التالى - مقال للدكتور جابر قميحة ينعى فيه صديقه ، ويشيد بمنهجه النقدى "الرسالى" الذى يؤمن بأن النقد "أمانة يجب أن تؤدى بعدل وإنصاف ، بحيث يكون التفريط فيها خطيئة لا خطأ . كما توقف أمام :موضوعيته التى رآها تتجاوز " التقابل" مع الذاتية ، وترفض "الحياد" بين طرفين لا يصح بينهما حياد ، كالحق الباطل ! ثم استعرض نتاجه المتنوع ، ودقته الزائدة فى مؤلفاته الرائدة التى تـوائم مواءمة طريفة خلاقة بين مطلق "الولاء" وكامل "الحرية" للإبداع . انظر "على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى" ، مجلة الرسالة ، العدد الثامن جمادى الآخرة / رجب / شعبان ١٤٢٤هـ - أغسطس / سبتمبر / أكتوبر ٢٠٠٣م . ص ٤٤-٤٩ .

(١٣٧) مجلة الشعر العدد العاشر - أبريل ١٩٧٨ ص ١٤٤-١٥١ .

(١٣٨) السابق ص ١٤٥ ، وانظر تفصيلا لذلك وتقييما له ، في بحث لنا قيد النشر : "حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد على عشرى .

(١٣٩) مجلة الشعر ص ١٤٧-١٤٩ .

(١٤٠) مجلة الشعر . العدد (١٠) ص ١٤٨-١٥١ .

(١٤١) مجلة الشعر العدد (١١) يوليه ١٩٧٨ ص ١٢٩-١٣٦ .

(١٤٢) العدد (١١) من مجلة الشعر ص ١٣٢ -١٣٤ .

(١٤٣) مجلة الشعر العدد (١٢) أكتوبر ١٩٧٨ ص ١٤٥-١٥١ .

(١٤٤) السابق ص ١٤٥ .

(١٤٥) د. محمد عبد المنعم خاطر في قصيدته "رقية" ص ١٤٧-١٤٨ .

(١٤٦) مجلة الشعر عدد (١٢) ص ١٥٠-١٥١ .

(١٤٧) مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥ ص ٧٨-٨٤ . وانظر ص ٦-٧ من هذه الدراسة .

(١٤٨) مجلة الهلال ص ٨٣ .

(١٤٩) مجلة الهلال ص ٨٣ .

(١٥٠) نشير هنا إلى مخالفته للعقاد وموقفه من الشعر الحر ونذكر بأنه كان آنذاك – في أوائل ستينيات القرن العشرين – برعما صغيرا واعدا أمام ذلك العملاق بطباعه الذائعة !

(١٥١) منشور ضمن كتاب "الجارم في عيون الأدباء إعداد الدكتور أحمد على الجارم . الدار المصرية اللبنانية . الطبعة الأولى ربيع الأول ١٤٢٣هـ – مايو ٢٠٠٢م ص ١٢٧-١٥١، وقد استعرت منه العنوان في بحثنا السابق عنه .

(١٥٢) الكلام لفاروق شوشة عن علي الراعي الذى أحبه عشرى وتأثر به . انظر ثقافة الأسلاك الشائكة مكتبة الأسرة ٢٠٠١ ص ١٥٥-١٥٦ .

(١٥٣) ديوان على الجارم . الطبعة الثانية . دار الشروق ١٩٩٠ ، المقدمة التي كتبها العقاد . وانظر الجارم في عيون الأدباء ص ١٢٧-١٢٨ ، ٦٥٧ .

(١٥٤) الجارم في عيون الأدباء ص ١٢٨ .

(١٥٥) الجارم في عيون الأدباء ص ١٢٨-١٢٩ .

(١٥٦) قصيدة "خلود" التي قالها في ذكرى الشاعرين حافظ وشوقى . الجارم في عيون الأدباء ص ١٢٩-١٣٠ .

(١٥٧) الجارم فى عيون الأدباء ص ١٣١ ٠

(١٥٨) ذلك – وغيره كثير – قاله د٠ مندور فى تحامل غير مبرر على الجارم ٠ لكنه فى لحظة راجع فيها نفسه ، يقرر سبق الجارم إلـى توظيـف بعض أدوات التصوير الشعرى الحديثة ، وبراعته فى ذلك التوظيف ، انظر الشعر المصرى بعد شوقى ٠ الحلقة الأولى ٠ دار نهضة مصر د٠ت ٠ ص ٣٢-٤٦ ٠ وانظر الجارم فى عيون الأدباء ص ٦٥٤ ٠

(١٥٩) الجارم فى عيون الأدباء ص ١٣٢-١٣٦ ٠

(١٦٠) الجارم فى عيون الأدباء ١٣٧ ٠

(١٦١) الجارم فى عيون الأدباء ص ١٤٠ ٠

(١٦٢) الجارم فى عيون الأدباء ١٤٥-١٤٧ ٠

(١٦٣) فى ٨ من فبراير ١٩٤٩ ٠

(١٦٤) الجارم فى عيون الأدباء ص ١٥١ ٠

(١٦٥) فى ٢٤ من صفر ١٤٥٢هـ-١٤ من ابريل ٢٠٠٤م أقامت دار العلوم "حفل تأبين" لناقديها الراحلين : عبد الواحد علام وعلى عشرى ، بعـد مرور عام على وفاتهما ٠ وفى كلمتى – التى تجالدت حتى انتهيت فيها – أشرت إلى الجوانب الإنسانية الخاصة والمكانة العلمية لكل منهما ٠ وبعدها دعتنى جريدة "أفاق عربية" فى ندوتها الثقافية الشهرية للحديث عن "ملامح المشروع النقدى لعلى عشرى" ونشرت الجريـدة ملخصـا للندوة فى العدد ٦٥٦ ، (١٦ من ربيع الأول ١٤٢٥هـ- ٦ من مـايو ٢٠٠٤م) ٠ وحتى الآن للأسف لم تقم واحدة من المؤسسـات الثقافيـة للدولة بلمسة تقدير تجاه الناقدين المغبونين !

* * *

المصادر والمراجع

١-د. أحمد على الجارم

* الجارم فى عيون الأدباء ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .

٢-د. جابر قميحة

- على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى .
- مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية ، تهتم بشئون الدعوة والمجتمع العدد (٨) جمادى الآخرة ، رجب ، شعبان ١٤٢٤هـ - أغسطس ، سبتمبر ، أكتوبر ٢٠٠٣م .

٣-د. شوقى ضيف

- البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره .
- الطبعة الثامنة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٧م .

٤-د. على عشرى

-البعد التراثى للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر (رؤية عامة) .

*بحث منشور فى كتاب الهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر .

معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٩٩ .

-البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرها ، مناهجها .

*الطبعة الثالثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٦هـ-١٩٩٦م .

-أجمل قصائد محمود درويش .

*مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥م .

-الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى ، مع عناية خاصة بمؤسسها محمد غنيمى هلال .

*الطبعة الأولى ، مكتبة النصر ، القاهرة ١٤١٤هـ ١٩٩٤م .

*الطبعة الثالثة ، دار النصر ، القاهرة ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م .

-الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر

*دار ثابت ، القاهرة ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م .

-استدعاء التراث فى الشعر الكويتى .

*بحث نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحوث "مهرجان القرين الثقافى الثامن" ندوة "الأدب فى الكويت خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠م" .

-استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر .

*دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٩٧ .

-استلهام شخصية الرسول فى الشعر العربى المعاصر .

*مجلة الدراسات الإسلامية ، إسلام آباد ، باكستان . مجلد (١٩) عدد (٣) مايو ، يونيه ١٩٨٤ .

-الشعر قول موزون مقفى ، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها .

*البحث الأخير الذى ألقاه فى حلقة البحث "بكلية دار العلوم قبيل وفاته (لم ينشر)

-الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية .

*حوليات كلية دار العلوم ، العدد الخامس ١٩٧٤-١٩٧٥ .

-الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى .

*بحث منشور فى كتاب "دورة أبى فراس الحمدانى" التى تنظمها مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م .

-النقد الأدبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع (المصادر والقضايا) .

*الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٥هـ-١٩٩٥م .

-من تراثنا الشعرى قصيدة "أحلام الفارس القديم" .

*حوليات كلية دار العلوم ، العدد (٦) ١٩٧٠-١٩٧٦م .

-حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى شعر على الجارم .

*ضمن كتاب "الجارم فى عيون الأدباء" ، إعداد الدكتور أحمد علـى الجارم
الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م .
-**دراسات نقدية فى شعرنا الحديث .**
*الطبعة الثانية ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٢هـ-٢٠٠٢م .
-**دعاة أدباء وأدباء دعاة ، جابر قميحة نموذجًا .**
-مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمـع ، غيـر دورية ، يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العـدد السـابع : ربيع الأول ، ربيع الآخر ، جمادى الأولى ١٤٢٤هـ - مايو ، يونيو ، يوليو ٢٠٠٣ .
-**ديوان الستالى مادح بنى نبهان .**
*عرض ودراسة . عُمان ، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ-١٩٩٥م .
-رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى : محمد غنيمى هلال . بحث منشور فى الكتاب التذكارى عن "**محمد غنيمى هلال ، ناقـدًا ورائدًا فى دراسة الأدب المقارن**" . إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبـى والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة . الطبعة الأولى ، دار الفكر العربى ١٤١٦هـ-١٩٩٦م .
-**فصول فى نقد الشعر الحديث**
*مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٨م
-**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**
*الطبعة الرابعة . مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م
-**عن الأدب المقارن**
*مكتبة الشباب ، القاهرة د.ت
-**قراءة فى قصائد العدد الماضى**
*مجلة الشعر ، ابريل ١٩٧٨م
-**قراءة فى قصائد العدد الماضى**
*مجلة الشعر يوليو ١٩٧٨م
-**قراءة فى قصائد العدد الماضى**
*مجلة الشعر ، أكتوبر ١٩٧٨م

-قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية (دراسة مقارنة فى رحلة جنس أدبى)

*الطبعة الثانية ، دار النصر ، القاهرة (١٤٢١هـ-٢٠٠١م)

-ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور

*مجلة الشعر ، العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥

-مجنون ليلى ، حقيقة أم خيال : محمد سعيد رسلان

*تقديم د . على عشرى ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٨٢م

-موسيقى الشعر الحر

*رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية دار العلوم

* * *

ملحق

دراسة نقدية لم تنشر

ألقاها على عشرى

أمام حلقة البحث التى أقامها

قسم البلاغة والنقد الأدبى

المحرم ١٤٢٣هـ – مارس ٢٠٠٢م

الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى

(دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها)

رحم الله قدامة ، وغفر له ولنا – وما أبرئ نفسي – بمقدار ما حَمَّلناه وحملنا تعريفه الشهير للشعر فى كتابه "نقد الشعر" من وزر ما أصاب شعرنا العربى فى بعض عصوره من عقم وجمود ، لقد أصبحت الآن أمام ما تغرقنا به المطابع ودور النشر والدوريات الأدبية من طوفان هذر وهُراء يصر أصحابه على نسبته قسرًا إلى الشعر ، بل يصرون على أنه هو الشعر الذى لا شعر سواه – أصبحت أمام ذلك كله أكثر إدراكًا لمدى حصافة الرجل وبُعْد نظره حين أراد أن يؤسس للشعر تخوما فنية حاسمة ، تحدد أبعاده العامة ، وتصد عن حماه كل دعيّ يجترئ على محاولة اقتحام عالمه دون أن يمتلك أدوات هذا الاقتحام ، أقول هذا مع إدراكى التام لما فى تعريف قدامة من جفاف منطقى واضح قد لا يناسب تعريف فن مثل الشعر ، يتكون مفهومه فى بعض جوانبه من قِيم جمالية وخوالج نفسية وروحية ، يعز اصطيادها فى شبكة التعريف المنطقى الصارم. ولكن أليس من المثير للتأمل أن تقوم أحدث التيارات النقدية الوافدة من الغرب ، والتى تخلب لب نقادنا ومبدعينا على السواء على أسس ومناهج وآليات رياضية ليست أقل جفافا – على الأقل فى تطبيقات نقادنا الحداثين – من كل ما فى تعريف قدامة من جفاف منطقى غير منكور ؟!

ونحن إذا ما تحلينا إزاء تعريف قدامة بقدر من السماحة وسعة الصدر - نتحلى بأضعافه إزاء تطبيقات نقادنا الحداثيين للمناهج البنيوية والأسلوبية - يسمح لنا بأن نتجاوز شكله الخارجى الجاف لنتعامل مع دلالاته الفنية الكامنة، من خلال تتبعنا لتحريره لمصطلحاته ، وتحديده لدلالاتها على امتداد كتابه ؛ فسوف نجد أن هذا التعريف أقرب إلى روح الفن والوعى بالطبيعة الجمالية للشعر ، مما يوحى به للوهلة الأولى ظاهره المنطقى الجاف ، ومن كل ما يشيع للشعر من مفاهيم مضطربة مائعة لدى أحدث أجيالنا الشعرية •

فمفهوم الشعر لدى قدامه يتكون من ثلاثة عناصر أساسية، هى : اللفظ والموسيقى - إذا ما أدمجنا الوزن والقافية فى عنصر واحد - والمعنى •

وقدامه لا يعنى باللفظ - الذى عبر عنه فى التعريف بمصطلح "القول" ولكنه فى تحديده لدلالات عناصر التعريف على امتداد الكتاب استبدل مصطلح "اللفظ" بالقول - وهو لا يعنى به الكلمة المفردة وإنما يعنى به أساليب التعبير الشعرية - أو بعبارة أخرى - يعنى به "الصياغة الفنية" و"التصوير" • وهما المصطلحان اللذان استخدمهما الجاحظ فى عبارته الشهيرة التى يحدد فيها مفهوم الشعر "إنما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير"(١) • حيث يشمل مصطلح اللفظ عند قدامة الإيجاز ، والكناية ، والتمثيل - الذى هو أحد أشكال التشبيه لدى البلاغيين المتأخرين - والجناس وغير ذلك من الأساليب الفنية ووسائل التصوير الشعرية المختلفة •

فعندما يتحدث قدامة عن امتزاج عنصر اللفظ بعنصر المعنى يرى أن من سمات جمال هذا العنصر – أو نعوته كما يطلق عليها – الإيجاز أو التكثيف والإيحاء ، الذى يسميه الإشارة ويعرفها بأنها "أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها" (٢) ، وهو ما يُعرّف به النقاد والبلاغيون الإيجاز أو قسما من قسميه على وجه التحديد وهو "إيجاز القصر" ، ولنتأمل ما فى عبارات قدامه "إيماء إليها" و"لمحة تدل عليها" من وعى فنى واضح !

كما يرى قدامة أن من نعوت هذا العنصر أيضا الكناية التى يطلق عليها اسم "الإرداف" ويعرفه بما يعرف به البلاغيون الكناية ، وهو "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع"(٣) .

ويعتبر قدامة أيضا من نعوت عنصر اللفظ حين يأتلف مع المعنى "التمثيل" – الذى هو إحدى صور التشبيه المركبة عند البلاغيين – وإن كان مفهومه عنده ليس محددًا بالقدر الكافى ؛ حيث يتراوح ما بين تشبيه التمثيل والاستعارة التمثيلية والكناية ، فهو يعرفه بقوله : "هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام يُنبئان عما أراد أن يشير إليه"(٤) ، وكما يتذبذب التعريف بين وسائل التصوير الثلاث التى سبقت الإشارة إليها تجئ أمثلته أيضا مذبذبة بينها ، ولكن ما يهمنا على أى حال أن مصطلح اللفظ لا يعنى الكلمة المفردة وإنما يعنى الأسلوب

أو الصياغة أو الصورة التى يمكننا أن ننعتها بأنهـا تمثيـل أو استعارة أو كناية .

وأخيراً فإن مصطلح اللفظ يشـمل لـدى قدامـة بعـض المحسنات البديعية مثل "الجناس" الذى يطلق عليـه قدامـة اسـم "المطابق" فى صورته التامة، و"المجانس" فى صورته الناقصة(٥).

وهكذا يمكننا أن نستبدل بمصطلح "اللفـظ" أو "القـول" لدى قدامة مصـطلح "الصـياغة" أو "التصـوير" أو "التعبيـر الموحى" .. أو ما شئت من مصطلحات نقدية تكون أكثر دقـة فى التعبير عما يريده قدامة بمصطلح "اللفظ"، وهو المصـطلح الذى كان شائعا لدى معظم نقاد هذه الفترة ، للدلالة علـى مـا يتصل بجوانب الشكل الفنى للعمل الأدبى .

فإذا ما تركنا عنصر اللفظ فى مفهوم قدامة للشعر إلـى عنصر المعنى فسوف نجد قدامة يقصد به ما كان معروفا لدى النقاد ومؤرخى الأدب باسم "الغرض الشعرى" ؛ فالمعانى عنـد قدامة هى الأغراض من مدح وهجاء ورثاء ونسيب ووصف . ويضيف إليها قدامة "التشبيه" حيث يجعله غرضا من أغـراض الشعر أو معنى من معانيه الأساسية . وهى إضافة عبقريـة – على الرغم مما يوجه إليها من انتقادات – سندرك قيمتها بعـد قليل . ولكن قدامة لم يغب عنه فطنته أن المعانى الشعرية أكثر اتساعا وتنوعا من أن تحصرها هذه الأغراض المحدودة . وان هذه الأغراض ليست أكثر من أوعية عامة يضم كل منها ما لا نهاية له من المعانى الشعرية المتفردة التى يبدعها كل شـاعر عن طريق تأمله الخاص : "ولما كانت أقسـام المعـانى التـى يُحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعـدده ،

ولم يمكن أن يُؤتى على تعديد جميع ذلك أو أن يُبلغ آخره - رأيت أن أذكر منه صدرًا ينبئ عن نفسه ويكون مثالا لغيره وعبرة لما لم أذكره ، وأن أجعل ذلك فى الإعلام من أغراض الشعر ، وما هم عليه أكثر حوما وله أشد روما ، وهو : المديح والهجاء والنسيب والمراثى والوصف والتشبيه"[٦] .

فالمعنى عند قدامة ليس هو ذلك المعنى العام الغفل المشترك بين الجميع والذى عبر عنه الجاحظ بأنه مطروح فى الطريق يعرفه العربى والعجمى والقروى والبدوى[٧] ، وإنما هو المعنى الفنى الشعرى الذى يتولد من تأمل الشاعر فى ذلك المعنى العام الغفل تأملا يستله من إطار عموميته وابتذاله ، ويسمو به من وهدة الاطراح على الطريق إلى آفاق الإبداع الشعرى المتفرد ، تلك الآفاق السامقة التى لا يستطيع التحليق فى أرجائها إلا الشاعر الفذ الذى يمكنه أن يجسد هذا المعنى فى كيان شعرى آسر معتمدا على موهبته الشعرية بكل ما تقوم عليه من طاقات روحية ، وما تمتلكه من أدوات وآليات فنية ، ابتداء بالقدرة على المعاناة الروحية الباهظة للومضة الأولى للمعنى حتى تتكامل فى رؤية شعرية خاصة مكتملة الملامح متعانقة **الأبعاد** ؛ وانتهاء بالتجسيد الفنى الأخير لهذه الرؤية فى صورتها الشعرية النهائية .

. وهكذا تتعدد صور المعنى العام الواحد وتجلياته الفنية - أو لنقل تتعدد معانيه الشعرية - بتعدد الشعراء الذين يتناولونه ، وفى إطار ذلك يمكننا أن نفهم عبارة قدامة التى يقرر فيها أن "أقسام المعانى .. مما لا نهاية لعدده ، ولم يمكن أن يُؤتى على تعديد جميع ذلك أو أن يُبلغ آخره" .

ونحن لم نستخلص مدلول مصطلح "المعنى" هذا عند قدامة من مجرد تحديده له بما اصطلح النقاد على تسميته "الغرض الشعرى" ، ولا من عبارته التى يقرر فيها عدم تناهى المعانى • وإنما استخلصناه قبل ذلك من اعتباره "التشبيه" غرضا من أغراض الشعر ، أو معنى من معانيه الأساسية ، فهذا يدلنا على أن قدامة يدرك بوضوح الفارق بين المعنى العام والمعنى الفنى أو الشعرى المتمثل فى تأمل المعنى العام تأملا شعريا ، وتشكيله فى كيان فنى متفرد • بل إن قدامة يبلغ فى دقة إدراكه لهذا الفارق شأوا لافتا للنظر حين يجعل من إحدى أدوات التشكيل الفنى للمعنى ضربا من ضروب هذا المعنى ، أى أن المعنى الذى يقصده هو المعنى بعد تجسده فى صورة فنية متفردة • ولا يغض من قيمة صنيع قدامة هذا ما يوجه إليه من نقد بسبب خلطه بين ما يمت إلى المضمون وما يمت إلى الشكل • أو بعبارة أخرى بين ما يمت إلى المعنى وما يمت إلى وسائل التعبير عنه • ولا يغض منه أيضا أن البعض قد سبق قدامة إلى اعتبار التشبيه غرضا من أغراض الشعر ، حيث تم ذلك عَرَضا وليس فى إطار نظرية شعرية متكاملة ، كما هو الشأن عند قدامة • كما لا يغض منه أخيرا تلك النزعة المنطقية التى تناول بها قدامة موضوع التشبيه، والتى قادته إلى إخضاع مفهومه لضرب من التقنين المنطقى الجاف(٨) ، فسيبقى بعد ذلك كله أن المعنى فى مفهوم قدامة للشعر هو المعنى الشعرى الذى تمتزج فيه الفكرة بوسائل تجسيدها الفنى امتزاجا حميما •

بل إن قدامة يؤصل فى الفصل الأول من كتابه تأصيلا نظريا بارعا لهذه التفرقة بين المعنى العام الذى هو بمثابة

المادة الغفل للشاعر ، والمعنى الشعرى أو الفنى الذى هو بمثابة الصورة التى تأخذها المادة الغفل على يد الصانع ؛ حيث يقول : "ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه، أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[9] . وهذه الفكرة البارعة هى التى ستكون أحد الأسس التى سوف يقيم عليها الناقد العبقرى عبد القاهر الجرجانى دعائم نظريته النقدية والبلاغية .

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير من عناصر مفهوم الشعر عند قدامة وهو الموسيقى التى فصلها إلى عنصرين هما "الوزن" و"القافية" – فسوف نجد قدامة يستخلص مفهوم هذا العنصر بمكونيه من النموذج الشعرى الذى كان شائعا فى عصره من ناحية ، ومن تنظيرات رجال العروض والقافية من ناحية أخرى ، وله آراء جديرة بالتسجيل والتأمل فى هذا المجال ؛ حيث يشترط أن تكون الموسيقى فى القصيدة طبيعية لا تكلف فيها ولا افتعال ، وألا تكون إقامة الموسيقى على حساب المعنى ، وهو يلح على تقدير هذين المبدأين فى أكثر من صورة وأكثر من موضع فى الكتاب ؛ ففى حديثه عن بعض الزخارف الموسيقية مثل الترصيع – الذى هو جعل مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف ، أو بعبارة أخرى هو نوع من التقفيه

الداخلية التى نثرى عنصر الموسيقى فى القصيدة • يؤكد قدامة أن هذا الترصيع – الذى يعتبره من نعوت الوزن أو محاسنه : "إنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان دل على تعمد وأبان عن تكلف"(١٠) .

وفى حديثه عن ائتلاف اللفظ والوزن يرى أن من نعوت هذا الائتلاف أو محاسنه "ألا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض فى الشعر محتاجًا إليه حتى إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه ، أو إسقاط معنى لا يتم الغرض إلا به" (١١) .

وفى حديثه عن ائتلاف المعنى والوزن يؤكد الفكرة نفسها ؛ حين يقرر أن حسن الائتلاف بين المعانى والوزن يتحقق بأن "تكون المعانى مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقضها عن الواجب أو الزيادة فيها عليه" (١٢) .

وأخيرا يقرر أن من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن "الحشو" وهو "أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن"(١٣) .

فالموّسيقى عند قدامة ليست هى ذلك القيد الثقيل الذى يكبل الشاعر ويغلّ طاقته الإبداعية ، ويضطره للتضحية فى سبيل إقامته بأى من عناصر البناء الشعرى الأخرى • وليست هى تلك الحلية الخارجية التى تضاف إلى القصيدة ، بحيث يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها دون أن تفقد شيئا جوهريا من كيانها الأساسى • الموسيقى – عند قدامة وعند كل ناقد جاد – أداة إبداع أساسية فى يد الشاعر ، ومكون أساسى ن مكونات

البنية الشعرية ، شأنها فى القصيدة شأن اللغة الشعرية ، وشأن الفكرة ، وشأن كل عنصر آخر من عناصـــر البنيـــة الشـــعرية وأدوات تشكيلها ، وهى تمتزج بكل هـــذه العناصـــر والأدوات وتأتلف معها - ولنتأمل هذا المصطلح البارع "الائتلاف" الـــذى تبناه قدامة - لإنتاج هذا الكيان الساحر "القصيدة" .

وإذا كان قدامة قد استخلص الملامح والسمات التفصـــيلية لعناصر مفهومه للشعر من النموذج الشعرى الذى كان شـــائعا فى عصره ؛ فإن هذه العناصر - فى معناها الشـــامل - تظـــل هى الأسس العامة لمفهوم الشعر فى كـــل عصـــر ، والحـــدود الرحيبة لإطار هذا المفهوم . وهذا هو الشأن فى كل المفـــاهيم العامة التى تتكون من ثوابت لا تتغير بتغير العصـــور وتتســـم بالعمومية والمرونـــة ، ومـــن متغيـــرات تخضـــع للظـــروف الاجتماعية والتاريخية والحضارية المتغيرة . والمجددون فـــى كل العصور وفى كل المجالات يطورون فى هـــذه المتغيـــرات دون أن يخرجوا على حدود الأطر العامة الثابتة .

وفى مجال الإبداع الأدبـــى - والشـــعرى علـــى وجـــه الخصوص - فإن العناصر الأساسية العامة لمفهـــوم الشـــعر ، والمتمثلة فى المعنى - أو المضمون، أو الرؤيـــة الشـــعرية - واللفظ أو الصياغة اللغوية الفنية لهذه الرؤية - والموسيقى - بأوسع دلالات هذه العناصر - تمثل الإطار العام للإبداع الـــذى يهفو إلى أن يكون شعرا فى كل عصر من العصور ، لدى كل أمة من الأمم . وهو إطار لم يفرض من خارج عملية الإبداع وإنما هو مستمد أساسا من تطور المسيرة الشعرية منذ بـــداياتها الأولى السديمية إلى أن تبلورت ملامحها واستقرت فنا رفيعا له

أطره وله شروطه الخاصة . ولا يمكن لأى فن رفيع فى أى عصر من العصور ، وفى أى أمة من الأمم أن يخرج على كل الأطر والمفاهيم الفنية . والذى يفرق بين إبداع الشاعر العبقرى من ناحية وهذيان المجنون أو عبث العابث هو التزام الأول بالمعايير والأطر الفنية - فى حدودها العامة - التى تحددت لفن الشعر عبر القرون ، والتى تغدو جزءا من الطاقة الإبداعية للشاعر الحقيقى يستعمله دون أن يعى به أو يحس بأنه عائق أو قيد له .

ومن ثم فإنه من البدهى أن الدعوة إلى ضرورة توافر هذه العناصر فى أى إبداع أدبى ينتمى إلى عالم الشعر - أو يهفو إلى الانتماء إليه - لا تعنى الدعوة إلى الالتزام بكل آليات النموذج الموروث فى تفصيلاتها ، فلا يوجد الناقد الذى يبلغ به الخطلُ حدًّ أن يدعوَ الشاعر المعاصر إلى أن يبدع على غرار النموذج الجاهلى أو الأموى أو العباسى للقصيدة الموروثة - سواء فى رؤاه أو فى أخيلته وأدوات بنائه أو فى موسيقاه - بل لا أظن أن قدامة ذاته لو كان موجودًا بيننا اليوم كان يقبل من الشاعر العربى المعاصر أن يبدع على نمط امرئ القيس أو جرير أو الفرزدق ، أو حتى أبى تمام الذى كان متهما فى عصره بالخروج على قوانين لشعر !

وقد عرف الشعر العربى على امتداد تاريخه - الذى جاوز الخمسة عشر قرنا - عددًا من حركات التجديد التى مسَّتْ كلَّ مقوم من مقوماته ، ابتداء بحركة أبى تمام وشعراء البديع التى طورت فى مفهوم المعنى الشعرى والخيال الفنى معا - وهما عنصران ممتزجان امتزاجا حميما فى النص

الأدبي وبخاصة في الشعر – ومرورا بحركة الموشح الأندلسي التي اتجهت إلى عنصر الموسيقى بصفة أساسية ، وانتهاء بالمحاولات التي تمت في العصر الحديث التي تناولت كل عنصر من العناصر الثلاثة مثل "الشعر المرسل" و"مجمع البحور" و "الشعر الحر" أو "شعر التفعيلة" ، وكل هذه عناوين عامة لمحاولات تجديدية يشمل كل منها العديد من التيارات والاتجاهات والمغامرات التجديدية المختلفة ، والتي قد يبلغ اختلافها أحيانا حد التناقض والتصارع .

ولكن كل هذه المحاولات كانت تتم في إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر ، ومقومات البنية العامة للقصيدة ، كما استقرت في الوعي الأدبي العربي؛ حيث انطلقت جميعها من هذه المقومات لتحلق في آفاق متعددة من التجريب والتجديد تُكسب بها هذه المقومات حيوية ونضارة وقدرة دائمة على التجدد والاستمرار والبقاء .

وقد استطاعت مسيرة الشعر العربي أن تستوعب كل هذه الحركات وأن تدمجها في نسيجها العام بعد مقاومة كانت تطول أو تقصر وفقا لمدى جذرية التجديد الذي كانت تدعو إليه كل حركة أو هامشيته . وكان العامل الأساسي في استيعاب المسيرة الشعرية العربية لهذه الحركات هو ما أشرنا إليه من عدم خروج مشروعاتها التجديدية عن الإطار العام لمفهوم الشعر الذي استقر في الوجدان العربي عبر القرون ، وصدورها عن مقوماته الأساسية .

حركة واحدة من بين هذه الحركات حاولت أن تحطم – بضربة واحدة – مقومين رئيسين من مقومات هذا المفهوم ؛ (١)

هما الموسيقى والمعنى ، بل إن بعض نماذجها حطمت المقومات أو العناصر الثلاثة جميعا . وهذه الحركة هي ما عرف باسم "قصيدة النثر" وهي حركة نشأت في لبنان في أواخر الخمسينيات واحتضنتها مجلة "شعر" التي صدرت في بيروت في بداية عام ١٩٥٧ . وقد نشرت في أعدادها الأولى نماذج من هذا الشكل الأدبي الذي كان يبدعه الشعراء المشرفون على المجلة ، وفي مقدمتهم "أدونيس" و"يوسف الخال" و"أنسي الحاج" و"شوقي أبو شقرا" و"محمد الماغوط" و"جبرا إبراهيم جبرا" .. وسواهم .

وقد نشرت النماذج الأولى لهذا الشكل الجديد دون أن يطلق عليها اسم معين . وظل الأمر على هذا النحو إلى عام ١٩٦٠ عندما استخدم أدونيس مصطلح "قصيدة النثر" ، في مقالته التي نشرها يعرّف فيها بهذا الشكل الجديد ويحاول التنظير له ، ولعله أول من استخدام هذا المصطلح العربي المنقول عن الفرنسية ترجمة للمصطلح " poeme en prose " . وقد اعتمد أدونيس في مقالته تلك ، وفي استخدامه للمصطلح على كتاب نشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٩[١٤] – أي قبل نشر مقالته – بعدة أشهر – وهو كتاب سوزان برنار :

Le poeme en prose, de Baudelaire jusqu a nous jours .

"قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" .

وفى العام نفسه – ١٩٦٠ – نشر أنسى الحاج مجموعته "لن" التى صدّرها بمقدمة نقدية ينظر فيه لهذا الشكل الجديد . وهو فى هذه المقدمة أيضا يعتمد اعتمادًا أساسيا على كتاب "سوزان برنار" ! بل على مقدمة هذا الكتاب بعد ابتسارها ابتسارًا شديدا ، وهو نفس ما صنعه أدونيس فى مقالته ! (١٥)

ومنذ ذلك الحين أصبحت مقالة أدونيس ومقدمة الحاج هما المصدر الأساسى لدى الشعراء والنقاد العرب للكتابة عن هذا الشكل الجديد أو الكتابة به .

ولا شك أن لقصيدة النثر جذورًا فى الأدب العربى يرتد بعضها إلى أقدم عصوره ، مثل "سجع الكهان" فى العصر الجاهلى ، ومثل بعض نماذج النثر الصوفى لدى الحلاج والنّفرى وابن عربى وسواهم ، ومثل بعض نماذج النثر الفنى فى العصر العباسى . كما سبقت قصيدةَ النثر فى العصر الحديث محاولةٌ هى الأوثق صلة بها وهى ما عرف باسم "الشعر المنثور" الذى مارس كتابته عدد من الشعراء والأدباء فى العالم العربى من أبرزهم أمين الريحانى، وجبران خليل جبران ، ونقولا فياض ، وحسين عفيف وغيرهم .

ولكننا لم نجد واحدة من هذه المحاولات السابقة على قصيدة النثر تطرح مشروعها الإبداعى باعتباره شكلا شعريا – بالمفهوم الفنى للشعر – وإنما اعتبرته جميعا شكلا نثريا يحمل روح الشعر وبعضَ خواصه التى تتصل بعنصر المعنى أو الرؤية ، وعنصر التصوير الفنى الرهيف . ولكن أصحاب هذه المحاولات جميعا كانوا يدركون أن الموسيقى مقوم أساسى من مقومات الشعر ، لا يمكن أن ينهض شعر بدونه . ومن ثم لم

يجرؤوا على اعتبار محاولاتهم هذه شعرا . على الرغم من أن بعض نماذج هذه المحاولات كانت تحمل من السمات الموسيقية أكثر مما تحمل قصيدة النثر ، مثل سجع الكهان وبعض نماذج النثر الصوفى ، وبعض نماذج النثر الفنى عموما .

أنصار قصيدة النثر – مبدعين ونقادًا – هم الذين طرحوا مشروعهم باعتباره شكلا شعريا مكتملا ، بل إن بعض غلاتهم طرحوه باعتباره الشعر الذى لا شعر سواه ! وقد كان أبرز أعلام هذه الموجة الأولى من أمواج هذه الحركة من ذوى الثقافة الغربية – والفرنسية على وجه الخصوص – وقد رأينا كيف كانت مرجعيتهم الأساسية فى تبنى هذا المشروع إبداعًا وتنظيرًا مرجعية فرنسية . وقد كان معظمهم ينتمى إلى مؤسسات سياسية وفكرية تتخذ موقف الرفض من التراث العربى والانتماء العربى عموما! (١٦) وكان لذلك أثره فى موقفهم من النموذج الأدبى العربى الموروث ، وإن ارتد بعضهم فى مراحل متأخرة عن موقفهم الرافض للعروبة والانتماء إليها .

وقد جاءت النماذج الأولى لقصيدة النثر التى كتبها أدونيس وأنسى الحاج ومحمد الماغوط ويوسف الخال ، وسواهم من رواد هذه الحركة خالية من عنصر الموسيقى – على النحو الذى استقرت عليه أصولها فى الشعر العربي – تماما . كما جاء الكثير من هذه النماذج خالية من عنصر المعنى الذى يمكن فهمه أو إدراكه أو حتى حدسه والإحساس به . ولا نقصد المعنى الذهنى المحدد الصارم ، وإنما نقصد المعنى بمفهومه الفني الشعري ، المعنى الذي ترشحه هالة من

الغموض الشفيف تضفى عليه قـدرًا مـن المهابـة والجـلال والسحر ، بحيث يلوح المعنى من وراء هذه الهالة كمـا تلـوح الأعين الجميلة من وراء غلالة شفافة على حد تعبير الشـاعر الفرنسي "فيرلين" . لقد كانت بعض نماذج هؤلاء الرواد تعانى ن "غياب المعنى" – بمعنى عدم القابلية للفهم والإدراك على أى نحو من الأنحاء ، وقد كان لتأثر هؤلاء الرواد بالسوريالية أثـر كبير فى هذا المجال ! فقد فتنوا بالمذهب السوريالى ، وترجموا الكثير من نماذجه ونشروها فى مجلتهم "شعر" وكتبـوا عنهـا وعن أصحابها الدراسـات النقديـة . ولـم يقتصـر تـأثرهم بالسوريالية على الجانب الإبداعي وإنما تجاوز ذلك إلى الجانب التنظيرى وخاصة لدى أدونيس[١٧] . ونتيجة لهذا التأثر القوى جاءت رؤاهم الشعرية على قدر كبير من التشوش والغمـوض وعدم القابلية للفهم ، شأن الرؤى السوريالية .

وإذا ما راجعنا نماذج "قصيدة النثر" المنشورة فى مجلـة "شعر" وفى مجلة الأدب" – وهى مجلة أصدرتها مجموعة مجلة "شعر" عن الدار نفسها عام ١٩٦٢ – وكذلك فى المجموعـات التى صدرت عن دار مجلة "شعر" لكتاب قصيدة النثـر أمثـال أنسى الحاج ، ويوسف الخال ، وشوقى أبى شـقرا ، ويوسـف صائغ وعصام محفوظ ، وغيرهم ؛ فسوف نجد هـذه النمـاذج تفتقر إلى عنصر الموسيقى – بمفهومه الفنى الذى اسـتقر فـى الذوق العربى – كما يفتقر معظمها إلى عنصر المعنى بمفهومه الذى حددناه منذ قليل .

. وبالطبع لا يوجد ناقد – مهما كانت درجة تحمسه لعنصر الموسيقى فى الشعر – يذهب إلى أن الشعر يمكـن أن يـنهض

على عنصر الموسيقى وحده ؛ فالتفرقة بين "النظم" الذى لا يتوافر له من مقومات الشعر إلا الموسيقى و"الشعر" مسلّمة مستقرة في الوعى الأدبى الجمعى – إذا صح هذا التعبير – ولكن المطلوب أن يكون واضحًا بالقدر نفسه أن أى كلام خال من عنصر الموسيقى لا يمكن أن يكون شعرا مهما توافر له من عناصر الشعر الأخرى : الرؤية الشعرية المتفردة المكتملة ، والتعبير الفنى الرفيع !

كما أنه لا يمكن لأحد أن يطلب من الشاعر – بل لا يمكن لأحد أن يقبل منه – أن يقول كلامًا تقريريا مباشرا يعبر عن معان ذهنية تقريرية ؛ فهذه المعانى هى التى عبر عنها الجاحظ بأنها "مطروحة فى الطريق" ورفض أن تكون هى المعانى الشعرية ، فالشاعر – لكى يكون كلامه شعرا – لابد أن تكون معانيه على قدر من الجدة والقدرة على إدهاش المتلقى بحيث يحس أنها خاصة بالشاعر وأنه هو الذى ابتكرها وأبدعها ، ومن ثم فلابد أن يكون فى هذه المعانى قدر من الخروج على المألوف ، وأن تكون على قدر من صعوبة المنال ، أو لنقل على قدر من الغموض الذى يضفى على هذه المعانى ثوبا من المهابة والجلال !

ولكن هذا شئ ، وما نطالعه فى النماذج الأولى لقصيدة النثر من غياب المعنى وعدم القابلية للإدراك شئ آخر ؛ فالقارئ لهذه النماذج يجد نفسه يضرب فى تيه لا يهتدى فيه إلى شيء ، ويعود فى النهاية من رحلته المضنية مع هذه النصوص خالى الوفاض ! وليس هذا عمل الشاعر الحق ؛ فعمل الشاعر – على حد تعبير الناقد والشاعر الأمريكى

"أرشيبالد مكليش" – هو أن يتصارع مع صمت العالم ، ومع ما كان خلوا من المعنى فيه ، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى ، إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب ، وجعل (اللاوجود) موجودًا !

إنه عمل يأخذ على عاتقه أن يعرف العالم ، لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان ، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان طعم التفاح فى فمه . وكان مكليش يعلق بهذه العبارات على أبيات اقتبسها من قصيدة للشاعر الصيني القديم "لوتشى" يرى فيها أن الشاعر هو الذى "يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل" ! ويقول مصورًا مهمة الشعراء : "نحن الشعراءَ نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجودًا ، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى !

إننا نأسر المساحات التى لا حد لها فى قدم مربع من الورق . ونسكب طوفنا من القلب الصغير بقدر بوصة" ! (١٨)

ولكن شعراء قصيدة النثر عكسوا الأية فبدلا من أن يتصارعوا مع ما كان خلوا من المعنى ليجبروه أن يكون ذا معنى ؛ فعلوا العكس فتصارعوا مع ما كان ذا معنى ليجعلوه خلوا من المعنى . وبدلا من أن يحولوا الصمت إلى موسيقى حولوا الموسيقى إلى صمت .. قضوا عليها !

ولنقرأ معا نموذجين من إبداع هؤلاء الرواد الأوائل ، أولهمَا قصيدة لأنسى الحاج بعنوان "فى قبضة العيون" (١٩) يقول فيها :

لا الحدائق الخيالية
ولا المعلقة
لا المغاور المقسمة خلف الأصداء
لا تفقيس الصرخة
ولا دحرجة البجع
ولا دربكة الدم
ولا سمنة الدويبات التى من البدء
ملكوها فى الخرائب خلف باب الشعوذة السابع
ولا الجريمة
ولا جندلة الكنارى
مع القارة الفقيدة
تولى زمن الصيد
سبقها
وحتى أغنيتك أغنيتى
أغنيتى الضائعة والمستحيلة
أجلس
مكشوفا ، نابضا ، صامتا
فى قبضة العيون

وواضح أن النموذج مفتقر تماما إلى الموسيقى الشعرية، والموسيقى الشعرية فى النموذج الشعرى العربى لها أسسها ومقوماتها المستمدة من طبيعة النسيج اللغوى للعربية : أصواتا وصيغا وتراكيب ، فلكل لغة نسيجها اللغوى الخاص الذى يتحكم فى طبيعة البنية الموسيقية لشعرها ، فإذا كانت موسيقى الشعر فى بعض اللغات تتولد من توالى المقاطع اللغوية فى وحدات بأعداد معينة ، وإذا كانت فى بعضها الآخر تتولد من

وقوع النبر على مقاطع معينة ، وما أشبه ذلك من وسائل تحقيق الانسجام والتوافق الموسيقى فى هذه اللغات - فإن موسيقى الشعر فى العربية تتولد من توالى الأصوات المتحركة والساكنة وفقا لنظام معين يحقق هذا الانسجام والتوافق الموسيقى ، حيث تتشكل من هذا التوالى المنتظم وحدات متناسقة متناظرة تحقق الإيقاع الموسيقى . وهذا النظام الموسيقى من المرونة والطواعية والقابلية للتنوع بحيث يمكن للشاعر الحق أن يولد منه ما لا نهاية له من الصيغ والبنى . هذا هو المفهوم العام لموسيقى الشعر العربى الذى استقر فى وعى الشعراء والمتلقين على السواء ، وأى قول بوجود موسيقى للشعر العربى قائمة على غير هذا الأساس هو نوع من الشعوذة ! صحيح أنه من الممكن للشاعر المتمكن من أدواته اللغوية ، المدرك لأسرار لغته ؛ أن يغنى هذا النظام العام بمجموعة من وسائل التناسق والانسجام اللغوى التى تدعم هذا النظام العام وتثريه ولكن لايمكنها أبدًا أن تنوب عنه .

والقارئ يفتقد الموسيقى بهذا المفهوم افتقادًا تاما فى نموذج أنسى الحاج السابق ؛ فليس هناك أى نظام إيقاعى يحكم توالى الأصوات فيه ، حتى ما يطلقون عليه "الموسيقى الداخلية" وغير ذلك من العبارات الفضفاضة التى لا تحمل أى مضمون نقدى حقيقى يفتقر إليه النص . وهكذا يغيب عنصر الموسيقى - الذى هو واحد من أهم دعائم الشكل الشعرى - فى هذا النص .

فإذا ما تركنا عنصر الموسيقى إلى عنصر المعنى وجدنا الخطب أفدح . فالنص لا يحتوى إلا على مجموعة من

الهواجس والرؤى السوريالية المشوشة التى لا يخرج القارئ من قراءتها بطائل سواء فى جزئياتها أو إطارها الكلى ؛ فعلى مستوى الجزئيات تصدمنا مجموعة من العبارات المبعثرة التى لا يحمل أى منها يمكن للإدراك الإمساك به ، أو مجرد حدسه وتصوره ! من مثل "المغاور المقسمة خلف الأصداء و"تفقيس الصرخة" و"دحرجة البجع" و"باب الشعوذة السابع" و"جندلة الكنارى" !! الخ ؛ فكل هذه عبارات لا معنى لها وهى تمثل جزئيات الإطار العام للرؤية أو للمعنى ، وإذا كانت الجزئيات على هذا القدر من التشوش والاضطراب فلا ينبغى أن نتوقع للإطار العام الذى ينتظم هذه الجزئيات إلا أن يكون أكثر تشوشا واضطرابا ، خاصة أنه إطار غير محكم لم يستطع الشاعر أن يجمع فيه هذه الجزئيات ويربط بينها برباط لغوى وثيق ، حيث لا يربط بينها إلا واو العطف ، ذلك الرابط الواهى العاجز عن أن يربط بين مجموعة من العبارات هى بطبيعتها متنافرة – وقد اتفقنا على أن المعنى فى الشعر هو المعنى المصوغ فى عبارة فنية – فضلا عن أن هذه العبارات جميعا تظل من الناحية التركيبية ناقصة البنية ، فهى كلها أسماء لـلا النافية ولا أخبار لها ، دون وجود مسوغ مفهوم لحذف هذه الأخبار ، ولو أن ذكرها لم يكن ليفيد كثيرا فى إزاحة هذا الغموض الضبابى المطبق الذى يكتنف القصيدة !

أما النموذج الثانى الذى نعرض له فهو لأدونيس ، أوفر شعراء الجماعة موهبة ، وأوسعهم شهرة وثقافة ، وأكثرهم جدية ، وهو واحد من شعراء الجماعة الذين بدعوا مسيرتهم الشعرية بكتابة القصيدة الموزونة ، وله تجارب جريئة فى

مجال تطوير الإطار الموسيقى الموروث للقصيدة العربية ، وقد مارس كتابة قصيدة النثر دون أن يتخلى عن كتابة القصيدة الموزونة ، بل إن معظم نتاجه الشعرى جاء فى إطار القصيدة الموزونة على الرغم من أنه كان من أكثر شعراء الجماعة حماسة للدعوة إلى قصيدة النثر ، وأكثرهم تأثيرًا فى الأجيال اللاحقة فى هذا المجال .

والنموذج الذى اخترناه لأدونيس من قصيدة بعنوان "قداس بلا قصد ، خليط احتمالات" [٢٠] يقول فى مقطعها لأول:

... إذن كان قداسًا بلا قصد ، خليط احتمالات

وكان يتبدد فى ما يشبه الدروب

فى زقاق

فى حارة النقاشات

أو فى القصاع

يقرأ جذوع التاريخ فى اتجاه امرأة تقرأ الغصون

- "هذه لها" /

ويدا صاحب البيت كأنه قوس قزح فى غابة ما

- "غدا تأتى" /

سلام لذلك البيت ، حرسا صامتا تغلغل فى أحضان الليل ، أهلا بهذا .

الشاعر يتلألأ ضليلا ، كمثل كوكب يكاد أن يسقط .

نجد نص أدونيس على الرغم من خلوه من عنصر الموسيقى الشعرية ، وعلى الرغم مما يوشحه من غموض وتشوش – أقل غموضا من نص أنسى الحاج ، ولغته أكثر جلالا وأقرب إلى طبيعة اللغة الشعرية ، ولكن المعنى العام أو الرؤية العامة ، وبعض تفاصيلها الجزئية على قدر واضح من التشوش وعدم القابلية للفهم ، مع ضرورة أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذا النص من أقل نصوص أونيس إغراقا فى الغموض وجنوحا إلى التشوش السوريالى .

وقد اخترنا هذين النموذجين لأنسى الحاج وأدونيس بالذات لأن صاحبيهما كانا من أشد أفراد جماعة مجلة "شعر" حماسا للدعوة إلى قصيدة النثر ، ومن أكثرهم تأثيرا فى الأجيال اللاحقة بسبب مقالتيهما عن قصيدة النثر التى لخصا فيها "مقدمة كتاب سوزان برنار" ، وقد ظلت مقالة أدونيس ومقدمة الحاج لمجموعة "لن" أكثر تأثيرا فى الشعراء الشباب ، حتى من كتاب سوزان برنار ذاته ، بعد ترجمته ترجمة ناقصة إلى العربية .

كما كان من دوافع اختيارنا لهذين النصين أن تقدم نموذجين لكاتبين أحدهما مارس كتابة القصيدة الموزونة قبل أن يجرب كتابة قصيدة النثر – وهو أدونيس – وظل يكتب هذه القصيدة الموزونة مع قصيدة النثر ، أما الآخر – وهو أنسى الحاج – فلم يعرف عنه أنه كتب شعرا فى إطار الشكل الشعرى الموزون ، وتجاربه كلها كانت فى مجال قصيدة النثر. وهذا النموذجان كافيان لإعطاء فكرة واضحة بالقدر المطلوب عن طبيعة قصيدة النثر كما أنتجتها جماعة مجلة "شعر" .

وقد جُوبهت قصيدة النثر بموجة رفض عارمة من الواقع الثقافى العربى الذى كان لا يزال أكثر عافية ، وأشد انتماء إلى موروثه الثقافى واعتزازا به. وقد نجحت هذه الموجة الرافضة فى محاصرة القصيدة والمجلة التى احتضنتها ، والجماعة التى روجت لها جميعًا حتى نجحت فى القضاء عليها وعلى المجلة التى أغلقت أبوابها بعد العدد المزدوج ٣١ ، ٣٢ الصادر فى خريف ١٩٦٤ . وحتى عندما عاودت المجلة الصدور عن دار صحيفة النهار فتر حماسها لقصيدة النثر تماما فى هذا الإصدار ! وهكذا يمكن القول بأن محاصرة الواقع الثقافى العربى العفىّ وقتها لقصيدة النثر قد نجح فى خنقها ، وجعل شجرتها تجف وتسقط . ولكن بذورها الشيطانية تناثرت عقب سقوطها فى أرجاء الوطن العربى لتنبت أشجاراً هجينة ، منتهزة فرصة تخلخل التربة العربية واضمحلال الانتماء العربى والإسلامى ، فى مرحلة الهزائم التى تعاقبت على الأمة العربية منذ عام ١٩٦٧ ! وقد أثمرت هذه الأشجار بدورها ثمارًا مرة تحمل أحيانًا اسم قصيدة النثر ، وأحيانا أخرى أسماء مختلفة ، ولكنها تتفق جميعا فى التحلل من الالتزام بالمقومات الأساسية للقصيدة العربية، خاصة الموسيقى والمعنى الشعرى بمدلوله الذى وضحناه .

وقد شاعت هذه النماذج شيوعا مخيفا فى العقدين الأخيرين ، وأقبل على إنتاجها أعداد من الشباب الذين لا يتمتعون بما كان يتمتع به كتاب الجيل الأول لقصيدة النثر من موهبة ، وجدية ، وسعة ثقافة ، ومعرفة بالموروث – بغض النظر عن مدى ارتباطهم به وانتمائهم إليه – ومن ثم جاء نتاج

هذا الجيل – أو الأجيال كما يحلو لهم أن يطلقوا على أنفسهم في سياق تنابزهم بالألقاب – يعاني من مجموعة من الظواهر المرضية ، بالإضافة إلى تحلله من الموسيقى والمعنى ، وهما العنصران اللذان كان نتاج الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر في مجمله لا يعاني إلا من غيابهما .

وقد ارتبط شيوع هذه النماذج واستشرائها بشيوع طائفة من الأمراض الاجتماعية والحضارية في واقعنا العربي ، يأتي في مقدمتها افتتان الأجيال الشابة بالنموذج الحضاري الغازي – وهو هنا النموذج الأمريكي والغربي عموما – في شتى مجالات الحياة ، ليس على المستوى الثقافي ، وإنما على المستوى الاجتماعي والسلوكي والحضاري عموما .

ومن الأمراض الحضارية التي ارتبطت بشيوع هذه النماذج المتحللة من قواعد الشكل الشعري الموروث تفشي ظاهرة الجنوح إلى الخروج على القواعد والقوانين عموما ، والميل إلى الانفلات وعدم الالتزام في شتى المناحي . ومنها أيضا الميل إلى السهولة ، والعزوف عن بذل الجهد ، والحرص على الفوز وتحقيق الغايات بدون تعب . ومنها أخيرا غيبة الوعي، أو العمل على تغييبه ، أو على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف "العجز عن الوعي" ! وقد تجلى هذا المرض في صور شتى لعل أخطرها ذلك التفشي المدمن لظاهرة تعاطي المخدرات بين الشباب (٢١) .

وقد كان لتفشي هذه الأدواء في المجتمع دوره في المساعدة على تفشي هذا الغثاء الذي يصر أصحابه على أنه شعر . بل على أنه الشعر الذي لا شعر سواه !

وقد تفاقمت الظواهر السلبية المرضية فى نتاج الشباب نتيجة لتفشى الأدواء السابقة ، وتحتاج كل ظاهرة من هذه الظواهر إلى وقفة طويلة فى دراسة ، أو دراسات مستقلة ، والمجال هنا لا يتسع لأكثر من طرح سريع لإبراز هذه الظواهر ،

إذا كانت ظاهرة غياب المعنى فى نتاج الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر قد تجلت فى مظهر واحد أساسى هو ما أطلقنا عليه عدم القابلية للفهم والإدارك ، نتيجة لما كان يرين على هذا النتاج من غموض ضبابى وتشوش سوريالى – فإن هذه الظاهرة تجلت فى نتاج شباب العقدين الأخرين – بالإضافة إلى المظهر الأول – فى مظهر آخر هو غياب المعنى الشعرى المتفرد النبيل ، حيث طغت على الكثير من هذا النتاج أنماط من الركاكة والثرثرة والابتذال ، حولتها إلى معارض للنثر التقريرى الردئ من مثل هذا النموذج – الذى لن ألتزم ببعثرة كلماته على سطور عديدة بدون منطق كما فعل صاحبه – وعنوانه "عند الفندق العائم" (٢٢) :

أمك والله ظَفرها بعشر من هؤلاء النسوة

اللواتى لم يجلسن ساعة واحدة أمام نار الفرن

وعلّق فى رقبتها ثلاثة أطفال وأختهم فى الرحم

أراهن : ولا واحدة منهن تعرف كيف تسلخ أرنبة بعد ذبحها

وشكلُهنّ ضاجعنْ رجالا كثيرين غير أزواجهن !

وليس بعيدا أنهن يعملن جواسيس !

ماذا فى مثل هذه الثرثرة من معان يمكن أن تنتسب إلى الشعر ، كُتاب هذه الثرثرة يعادون الجلال والجمال ، ويجاهرون بهذا العداء ، ويصوغون رفضهم فى شعارات مضللة لها قمقعة الطبل الأجوف الذى يردع من يسمعه للوهلة الأولى – وربما لما بعد ذلك إن لم يكن على وعى بمفردات اللعبة – من مثل "مضادة الإنشادية والنمطية وإعادة الانتاج "والتحرر من القبلى والتقليدى" و "إعادة اكتشاف اليومى ، الآنى، التفصيلى ؛ باعتباره المادة الحيوية للحياة" وغير ذلك من الشعارات التى يصكونها ويبررون بها كل شئ !!

على أن الخطب فى مثل النموذج السابق – وهو كثير – يهون إذا ما قارناه بنموذج آخر يحرص صاحبه على ان يضيف إلى تفاهة لمعنى ركاكة اللغة حيث يستخدم العامية ، لا فى صورتها الفنية الرفيعة – التى يبدع بها شعراء العامية الكبار – وإنما فى أشد صورها ركاكة وابتذالا ، يقول صاحب هذا النص :

أنا كنت بالحق إيه

كنت رايح من حتة لحتة

وعارف حتتى اللى مستنيانى

الحتة متسابة مكملتش فى البلكونة

وأنا زانق وسطها مبستهاش

قلت المرة الجاية حَبسُوْها

أربعتاشر خمستاشر سنة تقريبا

وواحدة تانية بتبعد وشها فى العربية

(فيه ناس .. يا خبر أبيض .. اوعى .. مجنون) (٢٣)

لو أن شيخنا الجاحظ رحمه الله أنفق عمره كله بحثا عن نماذج تصلح للتمثيل لتلك المعانى المطروحة فى الطريق التى لا ينهض عليها شعر ؛ لأعياه أن يعثر على ما يوازى النموذج المتقدم فى ركاكته وابتذاله وافتقاره إلى المعنى الشعرى ، بل إلى كل ما يمكن أن يمت إلى جنس الشعر بأوهى صلة !

على أن المظهر الأول لغياب المعنى الذى شاع فى نتاج الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر ظل متفشيا جنبا إلى جنب مع هذا المظهر الثانى فى نتاج شبابنا ، وخاصة أولئك الذين يتمتعون بقدر من الجدية والموهبة الحقيقية والثقافة ، أمثال حلمى سالم ، ورفعت سلام – وهما من أكثر الشباب جدية وموهبة – وغيرهما .

ويبدو أن معظم المبدعين الشباب يعادون المعنى معاداتهم للموسيقى ، ويحزنهم أن يحمل كلامهم شيئا من ظلال المعنى ولذلك يبادرون إلى تفريغه منه ، ولنتأمل فى صنيع أحد هؤلاء الشباب الذى كتب هذا الكلام الغريب فى قصيدة له تحمل عنوان "السفر الأخير"(٢٤) .

هبتكى هرسفشكى ش هـ ب ت ك هـ ر س ف ش ك ى ن م

ناتسبلا تسردميك ابلاف اصفصلا اذا هلخديسن يحلا

تجهبلات نسوسلاهمله تيتح

انيف تفاسملا رفسل فقيوير اكس سوفنلام يهت

يراكس مهامو

أنأيشأ بتر تحلدنف هتثينأ مط حتفينا لا

برشنوت ميدقلا ريما زملا لكقر حنو

تلا مثلا دح قشعلا باتك

ثم يكشف لنا الكاتب فى الصفحة التالية مباشرة سر لعبته؛ حيث يعيد لنا كتابة هذا المقطع بصورته الأصلية التى تحمل ظلال معنى ، بل وأصداء موسيقى ، فأراد أن يفرغه من المعنى وأصداء الموسيقى كليهما فكتبه بهذه الطريقة العابثة المعكوسة ، عن طريق كتابته من اليسار إلى اليمين وكأنما يحاكي بذلك – لا شعوريا – طريقة كتابة النموذج الذى افتتن به شبابنا وهو النموذج الغربى ، ويصطاد بذلك عصفورين بحجر واحد ، والمقطع كما أعاد الكاتب كتابته بعد إسقاط السطر الأول الذى ترجمته "من يكشف سره كبته من كشف سره يكتبه" هو :

الحين سيدخل هذا الصفصاف الباكى

مدرسة البستان

حتى تعلمه السوسنة البهجة

ويقفل سفرا المسافة فينا

تهيم النفوس سكارى

وما هم بسكارى

الآن يفتح طمأنينته فندخل نرتب أشياءنا

ونحرق كل المزامير القديمة ، ونشرب كتاب العشق حتى الثمالة !

مع ملاحظة أن الكاتب أعاد ترتيب بعض العبارات ، أخطأ في كتابة بعض الكلمات عندما عكسها ! والسؤال هو أى متعة يمكن أن يحققها مثل هذا العبث ، ومثل هذا الولع الغريب بتفريغ الأشياء من معناها والعجز عن إكسابها أى معنى جديد ؟ !

ويرتبط بغياب المعنى الشعرى ، جنوحُ الكثير من الشباب إلى الحديث الجنسى المكشوف المبتذل ، وتصوير الفعل الجنسى بتفاصيله بصور شديدة المباشرة والإسفاف ، ونشراتهم السرية تغصّ بنماذج هذا الابتذال ! بل وصل التجاوز إلى نشره فى مجموعات تصدرها مؤسسات رسمية محترمة! ودوريات تصدر عن دور نشر حكومية محترمة (!) وكثيرا ما يرتبط هذا الابتذال بانتهاك قيم أخلاقية واجتماعية يتباهى هؤلاء الشباب بانتهاكها ، باعتبار هذا الانتهاك لونا من كسر "التابو" ، وهو أحد الشعارات المضللة التى يرفعونها ! يقول أحد هؤلاء الشباب فى قصيدة يهديها إلى زوجته :

هل تسحبين وجهى تحت غطائك ، وتقبضين بحذر على شهوة دخلت ثيابك ؟ !

هل ينتصب نهداك تحت قميصك الليلى ، وتشعرين بتنميل داعر حول ردفيك ، ويضئ جسدك ، ثم تحسين يتمدد الكون حولك ! هل ترقدين على اجترار فحولتى ، وتتقلبين الكون بموانك المشنوق ؟! .. إلخ

وتقول أخرى من هؤلاء الشباب :

أمى تصنع دوائر بالملعقة ، وتخفض عينيها لسكارين الشاى ، تثبتها على البرامج الإعلانية ، وتستحلب حلمتيها كقرصى فوار انتهت مدة صلاحيتهما .. !!

أبى على السرير بجوارها يتكور فى وضع جنينى ،

عادة ما يوقظها شخيره أثناء الليل ، فتغلق عليها باب الحمام، ولا يسمع من الخارج إلا صوت الصنبور مفتوحا على آخره ، عندما كان صغيرا كان الأطفال الأصغر سنا والأسرع تعرفا على السجائر ، وفتيات السينما يهزءون من لعبته الأثيرة ، ومن أمه التى تضربه كل صباح بعد اكتشاف الملاءة.

وأستميح القارىء العذر مرة أخرى ، ولا شك فى أنه سيمنحنى هذا العذر سخيا حين يتأكد أننى أختار له من هذا الركام الكثير الغثاء أقله إسفافا وإثارة للغيثان ، وفى الحدود الدنيا التى يقتضيها إيضاح الفكرة ! والأكثر إثارة للأسى – وما أكثر ما يثير الأسى فى هذه القضية – أن نتاج الفتيات فى هذا المضمار يبارى – فى كثرته وابتذاله وإثارته للتقزز جميعا – نتاج الفتيان، وأعترف بصوت عال أننى أنطلق هنا بالذات من منطلق أخلاقى ، فليس مطلوبا فى الأدب – وليس مقبولا منه – أن يكون لا أخلاقيا ، خاصة إذا كان لا يحوى من عناصر الأدب إلا كونه لا أخلاقيا ، حتى من وجهة نظر من يعتبرون اقتحام هذه المجالات كشفا من الكشوف التى حققتها هذه الحركة بانتهاكها للمحرمات !

إن شعار "قتل الأب" أحد الشعارات التى يدعو إليها المهووسون من شباب هذا التيار بصوت عال ، وهم يقصدون بقتل الأب طبعا معناه المجازى.. أى رفض السلطة الأدبية والفكرية السابقة ، والتمرد على القواعد والقيم والتقاليد التى يمكن أن ترد شطط جموحهم إلى جادة الصواب والاعتدال ! ولكن يبدو أن الأمر بالنسبة لهؤلاء قد تجاوز المعنى المجازى للشعار إلى معناه الحقيقى ، بمعنى قتل الأب والأم وكل المحارم بمدلولهم الحقيقى قتلا أدبيا ، عن طريق قتل قيمتهم المعنوية ، ورصيد الإجلال والتقديس والمهابة المستقر لهم فى

الوعي الأخلاقي الجمعي على امتداد العصور ٠

وقد اقترن هذا الإسفاف في الحديث عن الجنس بأحط معانيه ، وهذه الرغبة المريضة في تشويه رمز الأب والأم بلون آخر من الولع الغريب بالحديث عن عمليات الإخراج البيولوجي والإسراف في الحديث عن دورات المياه وما يحدث فيها ، وعن كل ما يمكن أن يثير التقزز والغثيان في نفوس الناس ! بحيث أصبح كل هذا من أدبيات هذا التيار ٠ الأمر الذي يعكس سلوكًا فرضيًا يسيطر على نفوس هذا الفريق من الشباب ويدفعهم إلى معاداة كل جميل ، وإلى تكريس القبح والدمامة ٠ وقد دفع هذا واحدًا من كبار أدبائنا ومن أرهفهم حسا وأصفاهم ذوقا – وهو الأستاذ خيري شلبي – إلى أن يصرخ غاضبًا ومحذرًا "الآن أصبح الشعر مبصقة يتقيأ فيها مريض الشعر علله وأمراضه الشخصية ووساخاته ، فيصيب القارئ بالتقزز والغثيان!"(٢٥)

ويزداد إحساسنا بخطورة هذا التحذير الذي استخدم فيه الأديب المرهف هذه الكلمات الخشنة القاسية ؛ حين نتذكر أن صاحبه هو المسئول عن تحرير مجلة"الشعر" القاهرية التي تعد من أعرق مجلات الشعر في العالم العربي ٠ وقد كتب هذا التحذير في افتتاحية لأحد أعداد المجلة التي يضطر إلى أن ينشر فيها نماذج من هذا الغثاء الذي يحذر منه ، لأن جل ما يصله من الشعراء – ومدَّعِي الشعر – هو من هذا القبيل بحيث "أصبحت – كما يقول في الافتتاحية نفسها – مهمة انتقاء مجموعة من القصائد لعدد واحد من مجلة الشعر مهمة ثقيلة متعبة مؤسفة مؤلمة! " ٠

وقد جعل الكاتب دَوْرَ رَفِّ الشعر في مكتبته محور هذه الافتتاحية ، وكيف كان هذا الرفّ حتى وقت قريب ينشر عطر

الحميمية فى جميع أرجاء البيت ويشع فى جميع سكانه روحا إنسانية عظيمة ، وكيف انعكس الأمر تماما الآن ، بعد أن غص هذا الرف بما يتقيؤه هؤلاء المرضى فى مجموعاتهم من علل وأمراض شخصية ، بحيث "أصبح رفُّ الشعر فى المكتبة أشبه بقطعة أرض غزتها الأملاح ، فأفقدتها الخصوبة ! احاطتها برك ومستنقعات ، نمت فيها الحلفاء والأعواد السامة ، باتت مرتعًا للضفادع والباعوض والديدان ، أصبح الاقتراب منها شائكا ، أصبح من الضرورى اجتثاث هذه النباتات الشيطانية ، وإعادةُ حرث هذه الأرض ، وتعريضها للشمس وغسلها وتطهيرها من الأملاح !" .

وقد حاول المبدعون الشباب أن يستروا تهافت المعنى – أو غيابه – فى نتاجهم بألوان من الألاعيب والشعوذات الشكلية التى تجاوزت الصور الغريبة الصادمة إلى العبث بالشكل المرئى ! عبث يتحول فى بعض الأحيان إلى لون من العبث البهلوانى الشكل الذى لا غاية له وراء ذاته !

ولا شك أن القصيدة الحديثة أصبحت قصيدة مرئية – مقروءة – أكثر منها قصيدة مسموعة – منشدة – ومن ثم فإن التشكيل المنظور أو الكتابى لهذه القصيدة يمكنه أن يؤدى وظيفة مهمة فى تكوين بنيتها الفنية بشرط أن يحسن الشاعر استغلال إمكانات هذا التشكيل وتوظيفها توظيفا دلاليا ، وألا يكون اللعب بمكوناته هدفا فى ذاته ، يستدرج الشاعر إلى ألوان من الشعر ذات الشكلية التى لا تخدم الدلالة العامة للقصيدة فى شئ ، بل تساعد على غيابها ، وتحول القصيدة فى النهاية إلى أى شئ آخر غير أن تكون قصيدة شعرية ، مادة تشكيلها الأساسية "اللغة" !

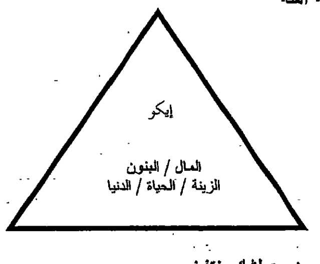
وبما أن نتاج شبابنا فى معظمه خاو من الدلالة أساسا ؛

فإنهم يحاولون الإسراف فى اللعب بالإمكانات الشكلية للشكل المتطور لكتاباتهم ، فى محاولة بائسة لستر ما تعانيه هذه الأعمال من خُواء دلالى دون جدوى !

ولعل أشد صور هذه الألاعيب إسرافا فى البهلوانية الشكلية هى إقحام عناصر غريبة عن الشكل الكتابى للغة على التشكيل المرئى للقصيدة مثل الخطوط والأشكال الهندسية والرسوم كما نرى فى النص التالى مثلا :

على المقصلة كان عنقك يشحذ وحده

ثلاثة أهلة



هو عطشك ينتفض

من صهوة النوم المثلث(٢٦)

والحقيقة أن لجوء الشاعر إلى وسائل غير شعرية داخل القصيدة للتعبير عن فكرة شعرية هو أقوى دليل على عجزه عن أن يكون شاعرا ؛ فالشاعر الذى يضطر إلى رسم مثلث

للتعبير عن فكرة المثلث ، أو ذاك الذى يجرد قصيدته من المعنى للتعبير عن خواء العالم – من وجهة نظره – من المعنى ، أو الثالث الذى يتخلى طواعية – بزعمه – عن الموسيقى فى قصيدته للتعبير عن افتقار الوجود – من وجهة نظره – إلى الموسيقى والنظام ، أو الرابع الذى يعبر بأشد الأساليب إسرافا فى الإسفاف والابتذال عن الجانب الحيوانى الهابط فى العملية الجنسية وعن كل ما يثير الاشمئزاز والغثيان .. إلخ كل هؤلاء لا يمكن أن يمتُّوا إلى الشعر بصلة لأنهم عاجزون عن توظيف أدوات الشعر وآلياته فى التعبير عما يودون التعبير عنه ، إنهم يحولون بمثل هذا الصنيع الشعرَ إلى صورة جديدة رديئة من المحاكاة الحرفية للواقع ، وهو ما يأخذونه على كل الأجيال الشعرية السابقة بضراوة !

إن الشاعر الحق هو من يستطيع أن يعبر عن أشد الأمور ابتذالا ودمامة بأكثر الأساليب رفعة وسموا وجمالا . وليس من يقف على قارعة الطريق كاشفا سوءته للعابرين ليقول لهم هذه سوءتى !

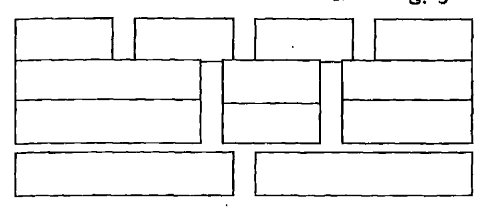
وإذا كان الرسم فى النص السابق قد عبر عن فكرة ما – وإن تم ذلك بطريقة غير شعرية – فإن بعض المبدعين يستخدمون أحيانا رسوما لا تعبر عن أية فكرة ولا تزيد معنى النص – إن كان فيه معنى – إلا غموضا وتشوشا وعماء ! فى نص آخر لصاحب النص السابق نجده يستخدم مجموعة من المستطيلات المختلفة المساحات التى لا تحمل أى معنى ، فى مقطعٍ لا يَحمل بدورِه أىَّ معنى ؛ يقول :

هذا شيخ السكون

يقدح إبريقه للكلام

تصهل على قدميه الدفوف الهواجر

وتنبئ غامقات الأكف



يكتنفها الشمم بالغمام المصعد

ولكن بعض المبدعين يستخدمون أحيانا تشـكيلات مرئيـة مستمدة من طبيعة الشكل الكتابى ، ويمكن لمثل هذه التشكيلات أن يكون لها دورها الدلالى فى التعبير عن رؤية الشـاعر ، أو لنقـل فى تشكيلها ، لولا أن من يوظفونها يسـتخدمونها أحيانـا بـدون مقتضى فنى دلالى ، أو يسرفون فى استخدامها بصورة تحولهـا من أداة تشكيلية شعرية إلى نوع من البلهوانيات الشكلية!

من ذلك مثلا توظيفهم اختلاف أحجام الحروف الطباعيـة فى كتابة بعض الكلمات أو العبارات التى تمثـل مركـز ثقـل خاص فى القصيدة بحروف أكبر حجما من الحروف التى كتب بها النص ؛ لإبراز هذه الكلمات أو العبارات بصـورة لافتـة للنظر ، ولكن بعض المبدعين فى غمرة انبهارهم باكتشاف هذه

الإمكانة يستخدمونها أحيانا بدون أن يكون هناك مقتضى دلالى لاستخدامها ، أو يسرفون فى استخدامها بصورة تحولهـا إلـى لون من الأعيب الشكلية كأن يستخدم الكاتب مثلا أربعة أحجام مختلفة للحروف فى مساحة لا تتجاوز صفحة واحـدة ، ودون مبرر دلالى واضح(٢٨) .

ومن الإمكانات التشكيلية التى شاعت بصورة مسرفة فى نتاج كتاب قصيدة النثر كتابة بعض الكلمات بحروف متفرقة – على سطر واحد أو أكثر من سطر – وكثيرا ما ينجح الكاتـب فى توظيف هذه الإمكانة توظيفا دلاليا موفقا .

ومن الإمكانات البارعة التى وظفوها – وإن لم يكونوا هم أول من اكتشفها – استعارتهم لنظام "التعليقـات" مـن الكتـب العلمية ، بمعنى كتابة تعليقات فى حواشى الكتاب أو هوامشـه تشرح بعض الأمور الغامضة أو تفصّل بعض الأمور المجملـة فى متن الكتاب . وتكون هذه التعليقات جـزءا مـن القضـية المطروحة فى المتن ، ولكن الكاتب يرى أنهـا ليسـت مـن الجوهرية بحيث تأخذ مكانها فى المتن ، وقد اسـتغل رفعـت سلام هذه الإمكانة فى مجموعته "إشراقات رفعت سلام" وكـان يمكن لهذا التكنيك أن يمثّل كشفا مهما ، وإضافة جديرة بالرصد والتقدير لولا أن الكاتب أسرف فى استخدامه إسرافا كبيرا مـن ناحية ، وفى كثير من الأحيان كان يستخدمه بدون مبرر دلالى أو فنى من ناحية ثانية ؛ حيث يمكن إدماج التعليق فى الـنص دون أن يشعر القارئ بأى فارق . وأخيرا فإن غموض الرؤية وتشوشها فى المجموعة كلها – قد حدَّ من قيمة هذا الصـنيع . يقول الكاتب فى "إشراقة المروق" :

ها أنت تسرقين النسيان وتتركين (١)
الذاكرة عارية تناهشها طيور الأسى يعز في الفراغ رواغا

والبكاء فهل كانت حمحمة الموج حلما أم فيرتمي على خصري العراء
العاطفة عصفت بالعصافير الرملية فراودنا لا ماء يعرفني
المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم نتركه فيستبيحني ،
على الرمال فها هو النسيان طائر يعز في الفراغ ولا يحط في جسدي الخواء
المراوغ (١) والذاكرة تعرى ولا مجيب غير وجيب رمل رمادي وظل ناعسى
الجراح القديمة ...، إلخ [٢٩] بلا مطر

فالتعليق يمكن بسهولة إدراجه في متن النص دون أن يحس القارئ أن تغييرًا قد حدث ، بالإضافة إلى أن الكاتب أسرف إسرافا واضحًا في توظيفه لهذا التكنيك ، بحيث لا تكاد تخلو صفحة من تعليق أو أكثر ،

بقي مما أود الإشارة إليه من الظواهر المرضية التي شاعت في كتابات كتاب قصيدة النثر ذلك الإحساس المرضي بالذات الذي تجسد في صور عديدة في كتاباتهم على مستوى الإبداع وعلى مستوى الكتابة النقدية جميعا ،

فعلى مستوى الإبداع نجدهم ينتحلون لأنفسهم شخصيات الرسل والعرافين والفلاسفة؛ فيطلقون على ما يكتبونه "أحاديث" أو "إشراقات" أو ما أشبه ذلك من عناوين ضخمة [٣٠]، كما نجد

لديهم ولعا مرضيا غريبا بإبراز أسمائهم فى نصوصهم ، سواء فى عناوينها : "إشراقات رفعت سلام" ! أو فى النصوص ذاتها بصورة تعكس هذا العشق النرجسى للذات والإحساس المرضى بها ، يقول صاحب الأحاديث فى "حديث القيم" :

غمامة حطت على كفى وألقت حملها
قالت : كل ما بى ليس لى
نصف لأرضكمو يغير شكلها
ونصف للفتى أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان(٣١)

ويقول فى "حديث الشهاوى"

تقرب
واطو المسافات
اشهد وكلم طيرك الآتى
سافر فى تراب الخلق إن جهنم الوجد تنتظر القدوم
وجنة العشق ترقص عارية
وحنينك الأبدى يخلد جنبى ... الخ(٣٢)

وتقول إيمان مرسال في مقطوعة "لى اسم موسيقى" :

ربما الشباك الذى كنت أجلس بجانبه
كان يعدنى بمجد غير عادى
كتبت على كراساتى

إيمان ...
طالبة بمدرسة إيمان مرسال الابتدائية
ولم تستطع عصا المدرس الطويل
ولا الضحكات التى تنط من الدكات الخلفية
أن تنسينى الأمر(٣٣)

أما على مستوى الخطاب النقدي فقد كان خطب الإحساس المرضى بالذات أفدح ؛ حيث أخذ هذا الخطاب طابعا استعلائيا مريضا بلغ قمته فى شعار "قتل الأب" الذى يعنى فى أفضل دلالاته رفض أي مشروع آخر خارج مشروعهم ، ومحاولة القضاء على أى موقف لا يهلل لمشروعهم ! وقد بلغ هذا الإحساس المريض ببعضهم حد التطاول على قمم أدبية ونقدية نهض على أكتافها مشروع القصيدة العربية الحديثة إبداعا وتنظيرا ، لمجرد أنهم أهملوا مشروع قصيدة النثر ، ولم يعترفوا به أو يتحدثوا عنه بخير أو بشر ، فاعتبروا هذا الموقف المحايد – لدى هذا البعض من متهوسيٌ قصيدة النثر "هروبا من العجز الذاتى عن المواجهة النقدية" أمام هذه "القصيدة الحافلة بالمتفجرات النقدية والمآزق النظرية!" (٣٤) .

على أن تفشى هذه الظواهر السلبية فى كتابات كتاب قصيدة النثر – وما تناسل منها من أشكال أدبية هجينة تتنكر لكل المقومات التى يقوم عليها جنس الشعر فى الأدب العربى منذ أقدم عصوره – وفى مواقف هؤلاء الكتاب؛ دعت بعض الأصوات العاقلة من بين رواد هذه الاتجاهات أنفسهم إلى أن ترتفع بإدانة هذا التطرف والمطالبة بالارتداد إلى نوع من الاعتدال والقصد لصالح هذه الاتجاهات ذاتها(٣٥) ، ولكن هذه

الأصوات للأسف ليست هى الأكثر شيوعا بين من يمثلون هذه الاتجاهات ، ولا الأصدق تمثيلا لها .

بقيت مجموعة من الملاحظات التى أود أن أطرحها فى النهاية :

أولاً : قامت "قصيدة النثر" وما تناسل منها على مجموعة من التناقضات، التى ربما لم يكن أخطرها ذلك التناقض الأولى فى المصطلح ذاته بين عنصريه : "القصيدة" و "النثر" . وهو التناقض الذى لعب عليه معظم من رفضوا مشروع قصيدة النثر . وكثر الكلام فيه حتى أصبح من قبيل المعاد المكرور ، على الرغم من وجود تناقضات أخرى عديدة ليست أقل جوهرية ولا خطورة من هذا التناقض الأولى فى المصطلح .

من أهم هذه التناقضات أن كتاب قصيدة النثر وأنصارها يبررون مشروعية مشروعهم باسم الحرية ، حرية الأديب فى أن يبدع ما يشاء من أشكال أدبية دون أن تخضع حريته فى التجريب لأية ضوابط أو شروط . لكنهم فى الوقت ذاته ينكرون على المتلقى – قارئا وناقدا – حريته فى رفض ما يبدعونه من أشكال غريبة يريدون فرضها عليه ، باعتبارها شعرا على الرغم من افتقارها إلى أهم مقومات الشعر وشروطه ! ولا شك أن موقف المتلقى أكثر مشروعية ومنطقية لاعتماده على مرجعية علمية تمتلك حججها الموضوعية ! ولكنها ازدواجية المعيار التى ترتد إلى عدم وجود أية مرجعية لقصيدة النثر وكتابها وأنصارها الذين يرفعون شعار رفض المرجعية ، هذا الشعار الذى يقود فى النهاية إلى أن كل شئ مباح ، ويقود فى نفس الوقت إلى أن كل شئ محرم !

ومن التناقضات فى مشروع قصيدة النثر التى ترتد إلى ازدواجية المعيار موقف كتابها ونقادها من قضية الوضوح فى الشعر الذى ينتقدونه بضراوة إذا وقع فى شعر الآخرين ، ويعتبرونه من أهم السلبيات فى التجارب الشعرية السابقة التى دعتهم إلى طرح نموذجهم • ولكن إذا وقع هذا الوضوح فيما يكتبونه ، بل إذا تحول إلى تقريرية ، ومباشرة ، وركاكة ، وابتذال ؛ فانه يصبح آية من آيات حيوية هذا الشكل الجديد ، ومظهرا من مظاهر عبقريته ، يصبح "إعادة اكتشاف لليومى الآنى التفصيلى – نفيا للتجريدى ، الذهنى ، أو الفكرى التبشيرى – باعتباره المادة الحيوية للحياة ، واستعادة الجسد الإنسانى (للذات أو للأخرى) من براثن التغييب والقمع الصامت •• تلك التفاصيل الصغيرة للروح ، إلى حد الثرثرة أحيانا والابتذال أحيانًا أخرى • ذلك ما قد يشير إلى شعرية أخرى بلا شاعرية ، شعرية التعرية والصدم والفجاجة بلا ورقة توت شاعرية ! " ••• "يبدأ الشاعر مما يملك حقا ، يبدأ من الجسد حسيا ووجوديا ، ويبدأ من تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة والشخصية مما يبدو عابرا ولكنه يحمل فى تضاعيفه معنى الوجود كله ! " وهذه كلها عبارات بعض منظرى قصيدة النثر ومبدعيها(٣٦) •

ومن التناقضات الأساسية فى مشروع قصيدة النثر ذلك التناقض بين التنظير والإبداع فعلى حين يبدو النموذج النقدى لقصيدة النثر فى كتابات بعض النقاد والكتاب – فى المفهوم من هذه الكتابات على قلته – نموذجا رائعا يبشر بحل أو حلول لكل مشاكل الشعر العربى ؛ يجئ النموذج الإبداعى مختلفا

تماما ، فهذا فى واد وذاك فى واد آخر ! بحيث يشعر القارئ أن الكتابات النظرية تتحدث عن نموذج آخر غير النموذج الذى يقرؤه . وكأن هؤلاء النقاد يحاولون أن يبدعوا أولا نموذجا نظريا تجريديا على أمل أن يأتى من يستطيع أن يجسده إبداعيا.

ثانيا : واكبت قصيدة النثر فى مرحلتها الأخيرة حركة نقدية غير رشيدة ، حمل لواءها مبدعوها أنفسهم ، وأبرز ما يميز هذه الحركة تشوش رؤاها وأحكامها النقدية لعدم صدورها عن مرجعية موضوعية نظرية محددة يمكن الاحتكام إليها ، ومن ثم جاءت هذه الرؤى والأحكام على قدر من التشوش وعدم الوضوح يفوق أحيانا ما تعانى منه النصوص الإبداعية ذاتها ! وتتجه أحكام كتاب هذه الحركة إلى تبرير كل شئ فى قصيدة النثر بما فى ذلك سلبياتها الأساسية ، بل إلى الإشادة بهذه السلبيات واعتبارها كشوفا وفتوحا جديدة ! ولا شك أن النقد الذى يبرر كل شئ ى يبرر فى النهاية أى شئ ! والمشكلة أن الناقد الحقيقى لا يستطيع أن يناقش هذه الأحكام الهلامية الزئبقية التى لا قوام لها ؛ لأنها لا ترتد إلى قوانين أو أصول نقدية واضحة يمكن محاكمتها على أساسها .

ولنقرأ قول أحد هؤلاء الكتاب – الذى ألف كتابا حول قصيدة النثر – فى تعليقه على سطور من إحدى قصائد أدونيس النثرية يقول فيها :

سلاما للفساد الخالق / الأليف كأنه الهواء
المؤنس كأنه البدء

سلاما لوجهى / يتبه فراشة تتبع النار

يقول الكاتب فى تحليله لهذه السطور : "وكون الفساد أليفا يعنى أنه أقرب إلى ذواتنا . وهذا يفيد أن الكلام عن الشعر فى التجربة الجديدة ورغم ما يشاع عنه من ابتعاد عن أساسه الاجتماعى ألصق بهذا الأساس ، وأقرب إلى التحولات الصادرة عنه ، وتصير حاجتنا للفساد كحاجتنا للهواء ! إذ فى الوقت الذى لا نستغنى فيه عن الهواء .. كونه يجدد لنا الحياة ويبعثها فينا قوية متماسكة ؛ لا نقدر أيضا على الاستغناء عن الفساد لأنه المحطم للقيود التى تعوق مسيرة الإنسان ، حتى لكأن حياة هذا الإنسان دون الفساد روتين مقيت!" (٣٧) هكذا يسير هذا النقد مبررا كل شطحات كتاب قصيدة النثر – والقصيدة الحديثة عموما – وكأن الحياة لا تغص من الفساد بما يتجاوز حاجتنا . بل قدرتنا على الاحتمال – بمسافات شاسعة حتى يطالب بالمزيد منه !

على أن هذا الكلام – مع ما فيه من تشوش واضطراب – يتحلى على الأقل بميزة القابلية للفهم ، إذا ما قورن بما تغص به كتابات الكتاب الآخرين من أحكام وآراء غير قابلة للفهم ، فضلاً عن الإقناع ! دعك من شعوذات أولئك الذين حولوا العمل النقدى إلى تخطيطات ورسوم طلسمية هندسية غير مفهومة !

وإذا كانت هذه الحركة النقدية تقوم على عاتق كتاب قصيدة النثر أنفسهم؛ فإنها استطاعت أن تستدرج لساحتها عددًا محدودًا من كبار نقادنا تحت ضغط الابتزاز الأدبى الذى يمارسه كتاب قصيدة النثر – والذى بلغ حد التطاول على أعلام الحركة النقدية الحديثة عالمنا العربى الذين اتخذوا موقف

التجاهل من قصيدة النثر وخُزَعْبلات كتابها كما أشرنا منذ قليل – أو لعلهم مدفوعون فى موقفهم هذا بالرغبة فى إثبات أنهم ليسوا أقل قدرة على التطور ومجاراة تيارات الحداثة الوافدة من كتاب قصيدة النثر من الشباب ! أو فى أفضل الأحوال بالأمل المراوغ فى أن تسفر هذه الحركة فى النهاية عن شئ ذى بال !

ولكن موقف النقاد الكبار يظل فى مجمله متراوحًا ما بين الإهمال لهذه الحركة ، وإبرار سلبياتها ، فى إطار إبراز سلبيات القصيدة الحديثة عموما ، وبأسلوب يتراوح ما بين اللين والشدة ! (٣٨)

ثالثاً : ما زالت قصيدة النثر تعانى من عزلة قاتلة على الرغم من مرور عدة عقود على بدايتها ، بل إن عزلتها تزداد يوما بعد يوم نتيجة للانحدار المستمر فى مستواها الفنى من ناحية ، ولانعزال كتابها عن هموم مجتمعهم وانغلاقهم على همومهم المرضية الخاصة الشديدة الخصوصية من ناحية أخرى ! بل إنهم يستوردون هموم النموذج الحضارى الغازى وليدة الترف الحضارى الذى يعيشه الغرب ، فيقيمون بذلك حواجز سميكة بينهم بين جماهيرهم ، تضاف إلى الحواجز الأساسية المتمثلة فى خروجهم على القواعد والقوانين الفنية الموروثة التى تتحكم فى تكوين أذواق المتلقين واستجاباتهم ! وهكذا تتقلص رقعة المتعاطفين مع هذا اللون من الإبداع الأدبى يوما بعد يوم، حتى أصبح كتابه أكثر من قرائه ! فقد أغرى تحرر هذا الشكل من كل القواعد والشروط الفنية مئاتٍ ممن يفتقرون إلى أدنى قدر من الموهبة بأن يُدْلُوا بدلائهم فى هذه

البئر الآسفة ، حتى اختلط الحابل بالنابل وأصبح النص الجيد تائها فى خضم النصوص الرديئة كالشعرة البيضاء فى الثور الأسود ، أو كالشعرة السوداء فى الثور الأبيض ! ولم تفلح مؤازرة المؤسسات الثقافية الرسمية لهذا الاتجاه وكتابه بكل وسائل المؤازرة والدعم – ونلاحظ أن غالبية النصوص التى استشهدنا بها منشورة فى مجموعات صادرة عن دور نشر رسمية ، أو فى دوريات صادرة عن مؤسسات ثقافية رسمية – لم يفلح كل ذلك فى فرض هذا الشكل الهجين على الواقع الثقافى العربى ، فما زالت الجماهير المثقفة تتمتع بقدر من سلامة الذوق ومتانة تكوينه يحميها من الانخداع بمثل هذه الضجة الإعلامية ٠

رابعًا : ليس صحيحًا أن موسيقى الشعر قيد على حرية الشاعر المبدع المتمكن ، بل هى أداة فنية شديدة الطواعية فى يده ، يتجاوز دورُهَا مجرد كونها وعاء موسيقيا آسرا يستولى على لب المتلقى وإحساسه فى رؤية الشاعر التى تعجز عن الإيحاء بها وسائل التعبير الأخرى ٠ وهذه حقيقة فطن إليها النقاد القدامى ، وعبر عنها ناقدنا أحمد بن عبد ربه صاحب (العقد الفريد) فى قوله : (زعمت الفلاسفة أن النغم فضلٌ بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان ٠٠ على الترجيع لا على التقطيع ! فلما ظهر عشقته النفس وحنت إليه الروح[٣٩] ٠

وقد استطاع الشاعر العربى على امتداد عصور الشعر العربى أن يستوعب فى هذا الإطار الموسيقى أدقَّ خلجات النفس العربية السوية ، وأكثرها تركيبا وخفاء وتقلبا

واضطرابا. وأن يعبر عن كل هموم الإنسان العربــي دون أن يضيق الشكل الموسيقى بشئ من ذلك كله ، وكــان الشــاعر يطور فى تشكيل هذا الإطار وفقا لتطور طبيعة الرؤية الشعرية ، ولكنه لم يكن يخرج على الأسس العامة لهذا الإطار ، ولــم يشعر أبدا بأنها عائق يحول بينه وبين التعبير عن كل ما يريد التعبير عنه من دقائق رؤيته وخفاياها، وقد انتهت رحلــة هــذا التطور إلى نموذج (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) الذى وجــد فيه الشعراء المجددون الحقيقيون منجمًا بالغ الثراء ونبعا يتفجر بإمكانات موسيقية لا تنفد ! ولم يكن المعيار التفعيلى كما يذهب أصحاب قصيدة النثر شرطا قبْليــا خارجيــا للشــعرية ، وأداة موحدة بين الغث والسمين ، ولم يكن – كما يقولون – وثنًا حل محل وثن الوزن الخليلى ؛ فالذى يفرق بين الغث والسمين فــى النهاية هى موهبة المبدع وكفاءتــه ، أو ادعــاؤه وقصــوره ! فالموهبة الحقة تستطيع أن تحول كل شرط فنى إلى أداة تشكيل بالغة المرونة والطواعية ، أما العجز والادعاء فهو الذى يهرب من مقومات الأجناس الأدبية وشروطها الفنية بحجة التمرد على القيود !

إن الشعراء الحقيقيين استطاعوا أن يفجروا فــى إطــار الشكل التفعيلى إمكانات تعبيرية وتشكيلية بالغة الغنى والتنوع ، ولم يكتفوا بما يمتلكه هذا الشكل من تنوع وغنى ذاتــى ، بــل حرصوا على أن يولدوا منه قيما نغمية جديــدة تزيــده ثــراء وامتلاء بتلك القدرة الخفية على مخاطبة الأرواح ، والتسلل إلى الأغوار الخفية للنفوس ، بحيث يتعــانق التحريــر بــالالتزام ، والتنوع بالغنى فى تشكيل فنى رائع !

ولنقرأ معا هذين النموذجيين الرائعين لقطبين بارزين من أقطاب قصيدة التفعيلة عاصرا الرعيل الأول من جيل الشباب الذى يكتب قصيدة النثر ؛ لنرى كيف تكون (**الشعرية**) الحقة ، وكيف تصبح الموسيقى الشعرية فى يد الشاعر المتمكن أداة تحليق فى آفاق الإبداع السابقة وليست قيدا على حريته ، أو وثنا يتعبد له .

يقول أمل دنقل فى قصيدته الرائعة (الخيول) .

الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل
أركضى أو قفى الآن .. أيتها الخيلُ :
لستِ المغيراتِ صبحا
ولا العادياتِ – كما قيل – ضبْحا
ولا خضرة فى طريقك تُمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به ... يتنحى ؛
وها هى كوكبةُ الحرس الملكى تحاول أن تبعث الروحَ
فى جسد الذكريات بدق الطبول(٤٠)

ويقول حسن طلب فى قصيدته (زبرجدة إلى أمل دنقل)

قال : فِضْ

قيل : فاض

وجرى السيل بالويل ، حتى إذا طمر البرلمانَ ، وأغـرق دورَ الحكومة ،

واللافتات الطوال العراض

قال : غِضْ

قيل : غاض

ونهى النيل

– قيل –

عن المنكر ، احتد وهو يشير عليه

بهدم السدود

وردم الحدود

ورى الحياض

قلت :

من ذلك العارف الفذ

هذا الذى يتألم والناس تلتذ ؟

قيل : امرؤ يتنبأ باسم الأجنة قبل المخاض(٤١)

هكذا يتسع فى القصيدتين الإطـارُ الموسـيقى البـارع ليستوعب الرؤية الشعرية بكل نبضاتها ، وكل خلجاتها الخفية ، وهكذا لا يكتفى الشاعران بما فى هذا الإطار من ثراء ومرونة

فيرفدانه بمجموعة من الزخـــارف النغميــة – ولا ينبغـــى أن نستجى من استخدام كلمة (الزخارف) التى تضيف إلـــى ثـــراء الإطار وتنوعه ثراء وتنوعا ٠ ولا يحس القارئ السوى بــذرة من الافتعال أو التكلف فى صنيع الشـــاعرين ٠ بـــل إن هـــذه الزخارف الموسيقية الإضافية فى النصين ضاعفت من مرونـــة الإطار النغمى وتنوعه ٠

ففى النص الأول نرى البيت يمتـــد ليتجـــاوز الأربعـــين تفعيلة : (اركضى أو قفى الآن ٠٠ بدق الطبول) حيث لا ينتهى البيت إلا عند كلمة (الطبول)٠ ولكن الشاعر استطاع بوســـائل نغمية متنوعة أن يجعل القارئ لا يحس بطـــول البيـــت ، ولا بامتداد الإيقاع فيه ؛ حيث فتته إلـــى مجموعـــة مـــن الكســـر الموسيقية عن طريق استخدام هذه القوافى الداخلية فى (صبحا. ضيحا ٠ تمحى ٠ أضحى ٠ يتنحىٰ) ٠٠ وكلها قواف إضافية داخل البيت الطويل ٠ أما القافية الأساسية التى تختم البيت فهى واو المد واللام الساكنة فى الطبول ٠

وقد استطاع الشاعر عن طريق هذه التقفية الداخلية تنويع الإيقاع داخل البيت الطويل مستغلا العلاقة النغمية بين بحرى دائرة (المتفق) : المتدارك و المتقارب ٠ ومستغلاً فى الوقـــت ذاته فكرة الدوائر العروضية التى تحدد العلاقة بـــين البحـــور العروضية المتداخلة إيقاعا ، بحيث لو بدأنا من موضع معـــين فى وحدة الإيقاع (التفعيلة) نخرج بوزن معين ، فإذا بدأنا مـــن موضع آخر نخرج بوزن آخر ٠ وهكذا فدائرة (المتفق) تحوى وزنين مستعملين هما "المتدارك" ووحـــدة إيقاعيـــة "فـــاعلن" ، و"المتقارب" ووحدة إيقاعه "فعولن" ٠ فإذا مـــا بـــدأنا بالســـبب

الخفيف – في مصطلح العروضين – (فا) فإننا نخـرج بإيقـاع (المتدارك) حيث يأتي الوتد المجمـوع (علـن) بعـد السـبب الخفيف، أما إذا بدأنا بالوتد المجموع (علن) فإننا نخرج بإيقـاع (المتدارك) (علن فا) وهو ما يساوى صوتيا ونغميا (فعولن) .

استغل الشاعر هذه الصلة النغمية بين الوزنين في تنويـع الإيقاع بين وزني "المتدارك" – وهو الوزن الأساسـي لإطـار القصيدة الموسيقي – و"المتقارب" : فجعل الوحدات الموسـيقية الجزئية الداخلة التي استغل القوافي الداخلية في تكوينهـا فـي إطار البيت الطويل على إيقاع (المتقارب) ؛ حيث ختم السـطر السابق عليها صدر التفعيلة (فاعلن) – وهي الوحدة الإيقاعيـة الأساسية للبيت والقصيدة كلها – وبدأ السطر التالي بعَجُز هـذه التفعيلة (علن) وهو ما يساوى صدر التفعيلة (فعولن) وهذا مـا يوضحه التقطيع التالي لبعض الصيغ .

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل ، لست المغيرات صبحا
فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلن ، فاعلن / فاعلن / فا

ولا العاديات كما قيل ضبحا

علن / فاعلن / فعلن / فاعلن / فالن

= فعولن / فعول / فعولن / فعولن

ولا خضرة في طريقك تمحى

علن / فاعلن / فاعلن / فعلن / فا

= فعولن فعولن / فعول / فعولن

وهكذا ينوع الشاعر الإيقاع النغمى فى البيت ، بحيث لو قرأنا السطور مستقلة فإنها تعطينا الإيقاع النغمى لبحر (المتقارب) أما لو قرأناها فى إطار السياق النغمى للبيت وللقصيدة فإنها تعطينا إيقاع (المتدارك) كل هذا دون أن يشعر القارئ بأى تكلف أو افتعال ! بل دون أن يحس القارئ الذى لا يعرف العروض بالوسيلة الفنية التى لجأ إليها الشاعر فى تنويع الإيقاع وإثرائه ؛ لأن الأمر يتم بسلاسة شديدة تنم عن تمكن الشاعر من أدواته وسيطرته عليها، وتسخيره البارع لها فى التحليق إلى آفاق سامية من الفن السامق .

وفى النص الثاني يلجأ الشاعر إلى مجموعة أخرى من وسائل إثراء الإيقاع الموسيقى ، بالإضافة إلى فكرة التقفية الداخلية ، وتردد الإيقاع بين وزنى دائرة المتفق : "المتدارك" و"المتقارب" . كما فعل أمل دنقل فى قصيدته – والقصيدتان من وزن واحد (المتدارك) – حيث تأتى الصيغ : (بهدم السدود) (وردم الحدود) (ورى الحياض) – وكلها أجزاء من بيت واحد يبدأ بعبارة (ونهى النيل) وينتهى بكلمة (الحياض) – على إيقاع (المتقارب) ..على حين أن الإيقاع الأساسى للبيت والقصيدة كلها هو (المتدارك) . والتقفية الداخلية واضحة فى عدة مواضع فى النص : (فض – غض) (غاض – فاض) (النيل – قيل) (السدود – الحدود) .

وبالإضافة إلى التقفية الداخلية ، وتردد الإيقاع بين وزنى دائرة (المتفق)؛ استغل حسن طلب عملية التوازن اللغوى النغمى بين الألفاظ والتراكيب فى إثراء الإيقاع الموسيقى . ونلاحظ على مستوى الألفاظ التوازن بين (قال) – فى البيت

الأول – و(قال) – فى البيت الثالث – وبين (قيل) و(قيل) فى البيتين ، وبين (فض) و(غض) وبين (فاض) و(غاض) .. الخ – ثم بين التراكيب المكونة من هذه الألفاظ : (قال : فض) (قال: غض) و(قيل – غاض) (قيل – فاض) و(هدم السدود) (ردم الحدود) ؛ فكل هذه التوازنات اللغوية النغمية الصوتية والتركيبية تزيد من ثراء الإيقاع وتنوعه ، وقوة تأثيره ونفاذه .

ويضيف الشاعر إلى ذلك كله عملية الجناسات الناقصة التى تزيد الإيقاع ثراء على ثراء بين (فض وغض) و (فاض وغاض) و(هَدْم ورَدْم) .

ولم يحل هذا الغنى الموسيقى الرائع بين أيٍّ من الشاعرين وبين التعبير عن أدق خلجات رؤيته الشعرية التى لم يمنعها وضوحها وقابليتها للفهم وعدم ترديها فى وهدة الإبهام والتشوش ؛ من أن تكون على قدر من الثراء والامتلاء بالأبعاد النفسية والروحية ، يبارى ثراءها الفنيَّ ، وعلى قدر من التفرد والخصوصية ينافس كل ذلك !

وإذا كانت وقفتنا قد طالت قليلا أمام قصيدتى أمل دنقل وحسن طلب ؛ فلكى نثبت عمليا أن الالتزام بالموسيقى فى أكثر صورها ثراء وتركيبًا ليس قيدا على عبقرية الشاعر الموهوب وليس وثنا يتعبد له ، وليس عائقا لإمكانات التنوع والتجدد ، بل هو مُعين على كل هذا ووسيلة من وسائل تحقيقه ؛ وأن القضية ليست قضية حرية وعبودية وإنما هى قضية موهبة وادعاء ، ولكى نعطى فرصة للمقارنة بين (الشعرية) الحقة وذلك الغثاء العابث الذى لا تنى المطابع تغرقنا به تحت اسم الشعر ! ولكى ندرك أخيرا أى قدر هائل من سقم الذوق وفجاجته ينبغى أن

يتسلح به الإنسان ليرفض هذا التحليق الراقى فى آفاق الفن الأصيل الذى تمثله قصيدتا أمل دنقل وحسن طلب .. ويقبل هذا الإسفاف الذى تعرفنا على نماذج منه ، وليست هى بالتأكيد أسوأ نماذجه !

ولعل غياب عنصر الموسيقى فى نتاج كتاب قصيدة النثر - وما تناسل منها - من الشباب يرجع فى بعض جوانبه إلى أن الكثير من هؤلاء الشباب لم تسبق لهم ممارسة كتابة الشعر الموزون ، وحتى من سبقت لهم هذه الممارسة جاءت ممارستهم فى هذا المجال مضطربة مختلة تنم عن ضعف حاستهم الموسيقية واختلال إحساسهم بالوزن الشعرى . بحيث لا يكاد أحدهم يضع يده على إيقاع وزن من الأوزان الشعرية فيكتب به بعض سطور مقطوعته ، حتى ينفلت الإيقاع من بين يديه ، وتسقط المقطوعة فى هذه النثرية والركاكة الموسيقية ! (٤٢) .

أفلا يبيح لنا هذا أن نرد غياب عنصر الموسيقى فى قصيدة النثر وما تناسل منها من أشكال أدبية فى نتاج الكتاب الشباب إلى العجز ، أو فى أفضل الأحوال إلى إيثار السهولة ؟! وإن كنا لن نعدم بالطبع من بين من يبررون كل شئ يهذى به هؤلاء الشباب مَنْ يُشيد بمثل هذا الاضطراب ويرى فيه كشفا من كشوف أصحاب هذا الاتجاه الجديد ، وإنجازًا من إنجازاتهم الباهرة !!

أما كتاب القصيدة الحرة - أو قصيدة التفعيلة - فقد مارس معظمهم كتابة القصيدة الموزونة فى أشد أشكالها إحكاما والتزاما قبل أن يمارسوا كتابة القصيدة الحرة ، ومن ثم جاءوا إلى هذه الساحة مزوَّدين بفهم عميق لكل أسرار الوزن الخليلى

وكل إمكاناته، فاستطاعوا أن يوظفوها على هذا النحو الباهر الذى لمسناه فى قصيدتى أمل دنقل ، وحسن طلب •

خامساً : فى الختام • ليس من حق أحد – وليس فى استطاعته – أن يمنع مبدعا من ممارسة التجريب مهما كان حظ هذا التجريب من الشطط والنزق ، ولكنه فى الوقت ذاته ليس من حق أى مبدع – وليس فى استطاعته – أن يفرض ثمار نزقه التجريبى على الناس ، باعتبارها نماذج لفنون وأجناس أدبية استقرت أركانها ، ورسخت أصولها الفنية ، إذا افتقدت هذه النماذج أهم المقومات الفنية للأجناس والفنون الأدبية التى ينسبها هؤلاء المجربون إليها!

ولا شك أن هناك من نماذج قصيدة النثر ما بلغ مستوى رفيعا من الجمال الفنى يسمو به إلى آفاق الإبداع الفنى المتفرد. ولكن هذه النماذج لا يمكن اعتبارها شعرا لافتقارها إلى أهم مقومات الشعر ، ولن يقدح فى جمالها ولا تفردها كونها ليست شعرا، فليس الجمال الفنى مقصورا على الشعر وحده !

والحقيقة أن أنصار قصيدة النثر – وما تناسل منها من أشكال – قد ظلموها ، وظلموا الشعر معا ، حين أصروا على طرحها باعتبارها مشروعا شعريا ، ولو أنهم طرحوها باعتبارها شكلا نثريا جديدا يحمل روح الشعر، ويستعير بعض أدواته – كما تتبادل كل الأجناس الأدبية استعارة الأدوات والآليات فيما بينها ، دون أن تبيح هذه الاستعارة إطلاق اسم جنس أدبى على جنس آخر – لو أنهم طرحوها مثل هذا الطرح، لربما اختلف موقف المتلقين والنقاد منها ، وربما

استقبلها النقاد – فى نماذجها الجيدة على قلتها – بما هى جديرة به من حفاوة حقيقية ، وعكفوا على بلـــورة ملامحهـــا الفنيـــة واكتشاف جمالياتها باعتبارها شكلا أدبيا نثريا متفردًا .

أما الشعر فسوف يظل (قولا موزونا مقفـــى يـــدل علـــى معنى) بأرحب ما تتسع له مكونات هذا التعريـــف مـــن دلالات فنية وروحيه رحيبة ، أمكنها أن تستوعب كل حركات التجديـــد الجادة والأصيلة فى مسيرة شعرنا العربى التى واكبت تطـــور الرؤية الشعرية لدى الشاعر العربى علـــى امتـــداد تاريخـــه ، واحدثت تطويرات جذرية فى ملامح القصيدة العربيـــة دون أن تخرج على المقومات الأساسية لمفهوم الشعر .

* * *

الحواشي

(١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الحلبي ، القاهرة ١٩٣٨م ١٣٢/٣ ،
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ضبط وشرح محمد عيسى ملون ، المكتبة المليجية. القاهرة ١٩٣٤ ، ص ٩٠ ،
(٣) السابق ، ص ٩٢-٩٣ ،
(٤) السابق ، ص ٩٤ ،
(٥) السابق ٩٦-٩٧ ،
(٦) السابق ، ص ٣٥ ،
(٧) انظر : الحيوان : ١٣١/٣-١٣٢ ،
(٨) انظر : نقد الشعر ، ص ٦٥ ،
(٩) السابق ، ص ١٤ ،
(١٠) السابق ، ص ٢٨ ،
(١١) السابق ، ص٩٩ ، وقد وردت كلمة "المعنى" في الموضعين في الأصل ، وإن كان السياق يقتضي استبدال كلمة "اللفظ" بها ، لأن الحديث عن "ائتلاف اللفظ والوزن". وليس عن ائتلاف المعنى والوزن ، وإن كانت الكلمتان كلتاهما صالحتين للتدليل على ما نحن بصدده من حرص قدامة على تقرير ألا تكون إقامة الموسيقى على حساب المعنى أو أي عنصر آخر من عناصر الشعر ،
(١٢) السابق ، نفسه ،
(١٣) السابق ، ص١٢٨ ،
(١٤) يقول زهير مجيد مغامس الذي ترجم كتاب سوزان برنار إلى العربية ترجمة غير كاملة : إن الكتاب نشر في مكتبة ليزيه بباريس عام ١٩٦٨ ثم أعيد طبعه عام ١٩٧٨ ، وهو قول غير دقيق ؛ لأن أدونيس وأنسي الحاج كليهما أشار إلى الكتاب وإلى تأثرهما العام به دون أن يفصحا عن أنهما اعتمدا عليه اعتماداً كليا ، انظر : سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ترجمة زهير مجيد مغامس ، الطبعة الثانية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ١٩٩٦ ، المقدمة ص ٧ ، ولعل في الأمر خطأ مطبعيا ،
(١٥) انظر ذلك الدراسة القيمة التي كتبها الشاعر العراقي سامي مهدي عن قصيدة النثر ومجلة شعر ، ونشرتها وزارة الثقافة والاعلام العراقية عام ١٩٨٨ بعنوان : أفق الحداثة وحداثة النمط ؛ دراسة

فى حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا . وهى واحدة من أهم الدراسات التى كتبت عن قصيدة النثر فى العربية ، إن لم تكن أهمها على الاطلاق ! وقد تعرض الكاتب لتأثر أدونيس والحاج بكتاب سوزان برنار ، وبالمصادر الغربية الأخرى لقصيدة النثر فى أكثر من موضع فى الكتاب. راجع فيما يتصل بالانتماءات السياسية والفكرية لأعضاء جماعة "شعر" مرجع سامى مهدى السابق ص ٢٠-٢٢ والمراجع المبينة به .

(١٦) السابق ، ص ١٥٨-١٧٤ ومواضع أخرى كثيرة فى الكتاب .

(١٧) أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ، الترجمة : سلمى الخضراء الجيوسى ، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة : القاهرة ١٩٩٦ . ص ١٢-١٤ .

(١٨) مجلة "شعر" بيروت ، العدد ٢١ . شتاء ١٩٦٢ ص ١٣ .

(١٩) أدونيس : كتاب القصائد الخمس . دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٨٧ .

(٢٠) راجع : على عشرى زايد : إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل . مجلة "إبداع" مارس ١٩٩٦ ص ٢٥ .

(٢١) على منصور : ثمة موسيقى تنزل السلالم دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٥ . ص ٥٦ .

(٢٢) أستميح القارئ العذر فى إيراد مثل هذا الغثاء فى هذا المقام المحترم ، وكنت محترما على عدم الإشارة إلى هذا النص على وجه الخصوص ، حيث سبق لى التعرض له فى مقالة " إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل "لولا أن صاحبه لم يكتف بنشره الأول فى إحدى نشراتهم السرية – وهى التى اعتمدت عليها فى المقالة – بل أعاد نشره فى العدد الأخير من إحدى المجلات المحترمة التى تصدر عن أكبر دار نشر حكومية تابعة لوزارة الثقافة !!

(٢٣) علاء عبد الهادى : أسفار من نبوءة الرؤيا . الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧ ص٩٣ .

(٢٤) خيرى شلبى : "خارج دائرة الشعور" ، افتتاحية العدد (٨٦) من مجلة الشعر أبريل ١٩٩٦م والاقتباسات الأخرى كلها من هذه الافتتاحية .

(٢٥) علاء عبد الهادى : أسفار من نبوءة الموت المخبأ . الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٩ .

(٢٦) انظر : رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ٤٨-٤٩ .

(٢٧) رفعت سلام : إشراقات رفعت سلام – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢ ص ٧ .

(٢٨) انظر : أحمد الشهاوى : الأحاديث . السفر الأول . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ، والسفر الثانى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ . ورفعت سلام : إشراقات رفعت سلام

• سبقت الإشارة إليه
(٢٩) الأحاديث • السفر الأول ٣٣ •
(٣٠) الأحاديث • السفر الثاني ١٥١ •
(٣١) إيمان مرسال : ممرٌ معتم يصلح لتعليم الرقص • دار شرقيات • القاهرة ١٩٩٥ ص١٣ •
(٣٢) انظر : رفعت سلام : قصيدة النثر ، ملاحظات أولية • مجلة "فصول" المجلد السادس عشر • العدد الأول صيف ١٩٩٧ ص ٣٠٤ •
(٣٣) انظر مثلا : حلمي سالم : التجريب قوس قزح • مجلة فصول ، مرجع سابق •
(٣٤) انظر : رفعت سلام • قصيدة النثر ، ملاحظات أولية ، مرجع سابق ص ٣٠٩ ، ٣١٠ وأمجد ريان : تجربة التسعينيات في الشعر العدد الثاني مارس ١٩٩٤ • ص ٥ •
(٣٥) يوسف حامد جابر : قضايا الإبداع في قصيدة النثر • دار الحصاد للنشر والتوزيع • دمشق ١٩٩١ • ص ٨١ •
(٣٦) انظر مثلا : د• مصطفى ناصف : حجج الشعراء باطلة • إبداع ، عدد ديسمبر ١٩٩٥ • د• عبد القادر القط : رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر ، إبداع • عدد مارس ١٩٩٦ • قصيدة النثر بين النقد وكذلك الإبداع ، بحث مقدم للحلقة الدراسية الثانية لاحتفالية الشاعر محمد حسن فقي ١٩٩٧ • د• كمال نشأت : شعر الحياة اليومية ، إبداع ، عدد مارس ١٩٩٦ •
(٣٧) أحمد بن عبد ربه • العقد الفريد • المطبعة الشرقية ١٣٠٥هـ الجزء الثالث، ص ١٧٧ •
(٣٨) أمل دنقل : أوراق الغرفة ٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٦١ ، وفي السطر السابع خروج على الأدب المطلوب في استدعاء النص القرآني
(٣٩) حسن طلب • زمان الزبرجد • الطبعة الثانية • دار الغد ، القاهرة ١٩٩٠ ص ٢٢ ، ٢٣ •
(٤٠) انظر مثلا : رفعت سلام : (وردة الفوضى الجميلة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ • كل القصائد تقريبا • خاصة قصائد : منية شبين ، وردة الفوضى الجميلة ، إيقاعات • و(إشراقات رفعت سلام) كل تعليقات الحواشي ، وبعض المقاطع الموزونة في المتن • و (إنها تومئ لي) الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ – كل القصائد باستثناء قصائد قليلة يقل فيها اضطراب الإيقاع ، ولا يختفي تماما ، حيث يتردد بين أكثر من وزن عروضي ، مثل قصائد : حان • من • زوبعة • آلة • سؤال • وتردد الإيقاع في هذه القصائد يتم عادة بين الأوزان المتقاربة الإيقاع •
وانظر أيضا : إيمان مرسال : (انصافات تخرج من كاف التكوين) دار الغد ١٩٩٠ ، وخاصة قصائد : معزوفات في النزوع •• إسراء المتصفان •

كتب أخرى للمؤلف

١- من أعلام الشعر الجاهلي.

* الطبعة الأولى: مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م.

* الطبعة الثالثة: عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

بعنوان: "قضايا وشعراء من العصر الجاهلي"

٢- قراءة في الأدب الإسلامي والأموي

* الطبعة الخامسة، مطبعة التقدم، القاهرة ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

٣- رثاء الزوجة بين عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقي

* الطبعة الثالثة، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.

٤- المسرح الشعري بعد شوقي

* الطبعة الثانية، النادي الأدبي بالمدينة المنورة ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.

٥- حركة التجديد في الشعر العباسي .

* الطبعة الخامسة، مطبعة التقدم، القاهرة ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

٦- الأدب والبلاغة للصف الثاني بدور المعلمين والمعلمات بمصر (بالاشتراك)

* مطبعة وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٧٩م.

٧- الشاعر مهدي الجواهري وخصائص فنه

* مخطوط لم ينشر.

الفهرس

عدد الصفحات	الموضـــوع

* * *

رقم الإيداع

٢٤٠٠/٢٠٠٥

لوحة الغلاف

الفنان / أحمد الجناينى

التنفيذ الطباعى

شركة الأمل للطباعة والنشر

المراسلات

١٦أ ش أمين سامى - القصر العينى - القاهرة